# "كُلُّنا في الطَّاحون.. بلابل"



رئيس التحرير

**بديع صقّور**

"يا عودة للدار ما أقساها أسمع بغداد ولا أراها"*

لم يكن قناص بيروت أقل شأناً من قناص بغداد أو دمشق..

كلهم أبناء مدرسة واحدة في القتل.. هكذا يجيدون صناعة القناصين..

أيها الذي عاد إلى بغداد، بعد أن فقد بصره برصاص قناص بيروت وكنت تحلم بالرجوع لتكحل عينيك برؤية دجلة، وبغداد، والنخيل، وأهلك الذين كنت تشتاقهم في ديار بيروت...

كثيرون مثلك يا أيها الشاعر.. من لم يعودوا في التوابيت إلى أهلهم، عادوا مهشمة عيونهم برصاص الغوطة وحوران والرقة والدير وحلب السبيل.. عادوا بعد أن كفَّ رصاص القناصة أبصارهم، ومثلك كانوا بشوق لرؤية أحبتهم وجيرانهم وجبالهم وشواطئهم، وأهل حاراتهم الفقراء، وينابيع قراهم المعذبة.. ولكن.. هيهات!! هيهات! يا أيها الشاعر الذي قضى في بغداد، وما رأى بغداد.

***

"سوف أقطع الأعناق

سوف أقتل وأبيد كل كائن حي،

لن أعفو عن أحد حتى لا يتجدد النسل

سوف أشعل أجنحة الريح..

سوف أزيل سطوع الشمس

وفي الليل سوف أحجب وجه القمر"*.

وما الذي أبقيت لتابعيك ومريديك يا إله القتل الأول في التاريخ؟! هؤلاء الذين تكاثروا كالجراد في زماننا العربي والأمريكي.. كم أنت سعيد يا إله القتل الأول؟ فيما أسموه بربيع العرب.. قدم هؤلاء الضباع من كل أصقاع الأرض..

جاؤوا "لينزلوا الناس إلى جحيمهم" الذي يتخيلون..

أيها الإله القاتل "إرا" كأنك حاضر الآن بينهم، توجههم، تدفع بهم إلى فعل القتل من حدود بلاد الرافدين إلى جبال اليمن.. إلى شواطئ الأبجدية.. وإلى رمال ليبيا وكثبان سيناء..

---

* في أساطير الشعوب وآدابها.. أسطورة إله القتل والدمار، الذي يعرف تحت اسم "إرّا" وهي إحدى أساطير بلاد الرافدين.. إن "إرّا" هذا هو إله القتل الأول في التاريخ، والذي توعد البشرية بما أسلفناه.

هم أدواتك الرجمية وعبدتك القذرون، يحرقون ويقتلون، ويدمرون.. وكما دُحرت يا "إرّا" ستدحرهم.

***

بعد ثلاث سنوات من الحرب على سورية، قال نائب وزير خارجية روسيا "ميخائيل بوغدانوف" ليقفل أردوغان حدوده، وفمه، كي ينتهي حفل الجنون في سورية.

عفواً سيد "بوغدانوف" ليقفل أردوغان حدوده، وفمه، كي ينتهي حفل الجنون في سورية.

عفواً سيد "بوغدانوف" هل تظن بأن أحفاد الطغاة والاستبدادين سيتحولون من خلال قولك هذا، إلى غزلان ترقص فوق الأعشاب في مرج من الزهور؟

أربعمائة سنة يا صديقي لم تكفهم لما سفحوه من دماء أجدادنا الطيبين، فجاؤوا اليوم ليشبعوا غريزة أجدادهم؟ ليقتلوا ويحرقوا، ويدمرو كل ما هو جميل على أرض الشمس "سورية"

- أين سيذهبون بما أرسلوه لهم من قطعان شرسة، وبما دربوه وهيئوه لقتلنا؟

أربعمائة سنة لم يكتفوا بما سفحوه من دماء، وما اقترفته "جندرمتهم" وولاتهم وسلاطينهم على هذه الأرض.

أرجوك سيد "بوغدانوف" ألاً تدعوه لإقفال فمه، لأنه لا جدوى من ذلك.. سيد "بوغدانوف" لا تنتظر من الثعبان أن يتحول إلى سمكة زاهية الألوان..

***

"الأغنياء يملكون كل شيء، والفقراء يشترون كل شيء، ما عدا الموت"

الذي يقدم لهم بسخاء، ومجاناً، كان يقول حكيم قريتنا أبو علي شحادة، والذي وصل في حرب جمال السفاح إلى ترعة مصر، يقول:

الأغنياء يهربون في الحروب.. الأغنياء أوطانهم جيوبهم..

الفقراء يموتون في الحروب والمجاعات

الأغنياء لا يجوعون..

الفقراء ينامون في البراري وعلى الأرصفة وتحت الجسور وفوق ضفاف الأنهار والرمال..

الأغنياء لهم الكراسي المذهبة، والإمارة، والعربات والهراوات.. والطائرات، والقمح والذهب، والأرصدة، والشرقات، والطواويس.. وهنيئاً لكم موتكم الطيب والرخيص أيها السادة الفقراء!

***

***"ولكن، عندما تنحني إرادة البشر لمصدر الأذى، سرعان ما تتوفر الأدوات المناسبة للشر"***

*الشاعر الإنكليزي "ألكساندر بوب"*

***1688 ـ 1744***

ما بين حرب وحرب يزداد انحناء الإرادة لمصدر الأذى..

ما بين عقد وآخر، يكثر الأذى، وتتبدل طبائع البشر، يقولون: في العصور القديمة، كانت بعض الإرادات تظل منتصبة ولا تنحني وبعضها كان يزداد انحناءً فتميل إلى الأذى والشر بسبب الجهل، والتخلف، والعصبيات..

ويقولون: في عصرنا تقدم العلم وتطور العقل، وكثرت أدوات الرفاه.. إذن! لماذا يتسارع انحناء الإرادات بين الأفراد والشعوب؟ لماذا تفننت هذه الإرادات بتطوير وتنويع صناعة أدوات القتل والتدمير والأذى والخراب؟

ما الذي جنيناه عن طريق هذه الأدوات، سوى المزيد من الدمار؟ المزيد من القتل؟ المزيد من الخراب، والمزيد من القبور، والمقابر؟..

سيد "بوب" لا أظن أن أحداً ما من أبناء جلدتك سيصغي إليك، لو جئت الآن، راجلاً، أو على حصان أبيض..

الإرادات تنحني لمصدر الأذى.. وأدوات الشر متوفرة وجاهزة على امتداد ما تحت السماء.

***

*"ولي وطنٌ آليت ألاّ أبيعه-وأن لا أرى غيري له الدهر مالكا"*

**الشاعر ابن الرومي**

**836م- 896م**

ما أكثر الذين يخالفوك في بيع أوطانهم وقت تداهمها الحروب.. لقد غصت بهم عواصم العالم ومدنه من استنبول إلى القاهرة، وباريس، ولندن.. لقد آلوا على أنفسهم أن يبيعوا أوطانهم لسلاطين الحروب، أولئك الذين هم بمنزلة اللصوص، على حد قول "إبراهيم بن أدهم" المدفون في تراب جبلة: "كل سلطان لا يكون عادلاً فهو واللص بمنزلة واحدة" وما أكثر السلاطين واللصوص الذين هم بمنزلة واحدة.. أظنك ستقضي أياماً وشهوراً، لا بل سنيناً تتصفح وجوه الذين باعوا أوطانهم بحفنة من الدولارات، دون القبول بالدينار أو الليرة..

عفواً سيد "إبراهيم بن أدهم" أعلم أنه لم يكن في زمنك ما يسمى الدولار الأمريكي.. وكي لا تستغرب يا سيدي، فهو عملة أمريكا المتوحشة، التي تحاول أن تغزو العالم فيه من خلال سلاطينها ولصوصها الذين هم بمنزلة واحدة.

****

## "كلّنا في الطاحون بلابل"

ميخائيل نعيمة

1889 ـ 1988

طارت البلابل، وتركت لنا الطواحين الخاوية.. طواحين الماء والهواء.. الكل يعتقد أن صوته أجمل الأصوات:

أنا الشاعر الأول، وأنا الفنان المتألق

أنا أمهر الساسة، وأنا العقل والوجاهة

أنا من يصلح للمعالي، وأنا الخطيب المفوه

أنا الفارس الذي لا يشق له غبار، وأنا الذي لا تتحني لغيره الريح..

وأنا المغنية التي تبكي الحجر وتضحك الطير، وأنا سيدة الرقص الجميل..

أنا العندليب، ولا صوت أحنَّ من صوتي

أنا الصدر لي، ودوني العالمين.. أنا قبطان البحار.. أنا حارس الموج..

أنا ذهب الأرض، وأنتم مسافرو العربات الأخيرة في قطار

لن يصل.. أنا وأنا، وأنا، و"كلّنا في الطاحون بلابل".

***

## في عدرا العمالية:

ـ علقت غصنه على غصن شجرة..

هل كنت تظنه كرة تريد إبعادها عن أيدي أطفالك كي لا يلعبوا بها، ويقلقوا راحتك وقت قيلولتك، بعدما أنجزت الكثير من قطع الرؤوس، ورمي الصدور بالرصاص؟!

ـ أحرقت وجوهاً كثيرة وقطّعت أطرافاً وأصابع كثيرة، ودفعت بعضاً منها إلى حجرة النار في فرن عدرا العمالية.

ـ هل اعتقدت أنّ وجوههم جذوع أشجار يابسة، وأصابعهم أغصان تلك الشجرة اليابسة؟ أم تخيلت أنهم أرغفة من عجين فدفعت بهم إلى حجرة الفرن، لينحرهم خبزاً ناضجاً، لك ولأخوتك المجاهدين مثلك في قتل عباد الله؟!

ـ سحلت أجساداً في شوارع المدينة، كنت رميتهم من آخر النوافذ..

ـ هل تهيأ لك أنهم ثعابين ولا بد من سحلها والقضاء عليها؟

كنت ترميهم وكأنهم كتل ثلجية تراكمت على "البلاكين" فسدت الأبواب، وأردت التخلص منها، وإذابتها تحت شمس "عدرا العمالية؟

***

من الوطن الأم "أوغاريت" قبل 1400 عام ق.م تبادل الإله بعل والإلهة عناة رسالتين:

ـ لديَّ رسالة أقولها لكَ:

رسالة الشجر، وهمس الجرار

همسات القمر إلى الكواكب

وأغنيات البحر مع النجوم

ـ لدي رسالة أقولها لكِ:

تعالي نزرع في الأرض محبة

محبة في الحقول..

فرحاً على البيادر

وعطراً على الجبال.

تعالا، بعد أن تفرغا من كتابة ما تبقى من رسائل..

تعالا ، وساعدانا على دفن موتانا.. نحن أبناء الوطن الأم..

تعالا ، لنودع شهداءنا معاً..

تعالا ، وإذا ما وجدتما أحداً ما يرمي القمر بالحجارة..

أحداً ما يرشق الأغاني بسهم

أحداً ما لا تطربه أغنيات البحر للنجوم

أحداً ما يزرع الحقد ، ولا يرد وئاماً ولا سلاماً

أحداً ما يحرق الحقول

تعالا ولا تأبها..

تعالا ، لنغني ، ونلعب مع الأطفال ، تحت ضوء القمر

تعالا ، ولنكتب معاً رسائل عن الحب والسلام ، والوطن الأم.

# رامبو وزمن القَتَلَة



**خليل البيطار**

قاص وروائي وناقد من سورية ــ عضو اتحاد الكتاب العرب

كيف تقرأ تجربة المبدع بطريقة معمقة؟ وهل يستطيع ناقد أو قارئ حصيف أن يقدم تجربة شاعر أو روائي أو قاص من دون اكتشاف النار البروميثية التي صقلتها؟ وما الإبداع الحقيقي إن لم يكن منظومة من التمزقات العنيفة والموهبة المتفتحة والتمرد والحلم والصعود السيزيفي إلى الجلجلة أو من الوحدة الوثيقة بين الفن والحياة؟ وأين يكمن السحر الذي تمنحنا إياه أعمال العبقري في الكلمات أم في نصاعة البياض وصدقه؟ وهل تعد قراءة تجربة إبداعية لها طابع الظاهرة الزلزالية نزهة سليمة أم مغامرة خطرة؟

أظن أن اكتشاف الروائي المتمرد هنري ميللر لتجربة رامبو وتقديمه لهذا الشاعر العبقري في كتابه (رامبو وزمن القتلة) شكلا مغامرة مدهشة كشفت لنا أسرار عالم يتخلع، وإبداعاً أسهم في خلق الجديد، وكشفت إشراق الكلمات واتساع الرؤيا وبهاء الفن. والكتاب صدر مؤخراً عن دار التكوين بدمشق، وترجمه عن الإنكليزية الشاعر والمترجم العراقي سعدي يوسف.

ولد هنري ميللر (1891 - 1980) في نيويورك لأبوين من أصل ألماني، وزاول أعمالاً متنوعة، إذ عمل موزع صحف وموظف مكتبة وميكانيكياً ومصححاً في صحيفة، ثم غدا روائياً وناقداً ومصوراً، وصادفت ولادته في السنة التي رحل فيها آرتور رامبو (1854 - 1891)، وقد اكتشف تجربة الشاعر الفرنسي الشاب متأخراً، بعد أن هجرته زوجته جيون سميث وهربت مع رجل اسمه جان كروتسكي إلى باريس، ثم مول هذا الرجل رحلة ميللر إلى باريس وعواصم أوروبية عديدة، مكنته من متابعة الجديد في الآداب الأوروبية.

أعمال ميللر الروائية لاقت اهتمام النقاد منذ صدورها، ولكن السلطات الأميركية غضبت من صاحبها وسارعت لمنع أعماله، ثم دفعت شهرته السلطات للتراجع عن قرارها، وطبعت أعماله الكاملة في النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي، ومن عناوينها: أجنحة مقصوصة، مدار السرطان، مدار الجدي، الصلب الوردي في ثلاثة أجزاء، رامبو وزمن القتلة.

أما نظيره المبدع المتمرد والشاعر "الظاهرة" الذي خلخل البنية الشعرية والثقافية الفرنسية والأوروبية في الثلث الأخير من القرن العشرين فهو آرتور رامبو (1854 -1891) المولود في شارانفيل الفرنسية، والذي بدأ كتابة الشعر منذ السادسة عشرة، وأكمل (رؤيته الشعرية) في الثانية والعشرين وكانت هذه الرؤية غوصاً إلى الأعمق ورحيلاً نحو الأبعد في الفن والحياة، إذ تشرب الشاب العبقري خيوط الثقافة الفرنسية والأوروبية بسرعة وأعاد صوغها كي تكون أكثر إشراقاً، وليس غريباً أن تترافق رؤية رامبو التحطيمية والخالقة في آن للشعر الجديد مع حركة الخلق الجديدة الاجتماعية التي أنجزتها كومونة

باريس عام 1871، وحاولت بناء مجتمع أكثر إنسانية، وقدمت دروساً ثمينة في فهم البنية الاجتماعية وأدوار البشر.

صادق رامبو الشاعر الفرنسي فرلين، ولبى دعوته بالمجيء إلى باريس، لكن هذه الصداقة لم تدم طويلاً إذ أطلق فرلين على رامبو رصاصتين عام 1873 لم تقتلاه، وسجن بسبب ذلك.

ونشر رامبو أعمالاً قليلة، لكن تأثيرها في الحركة الشعرية ظل موضع اهتمام النقاد إلى يومنا، وهي: القارب الثمل عام 1871، الإشراقات عام 1872، فصل في الجحيم عام 1873، واعتزل الكتابة عام 1875 واحترف الترحال إلى إفريقيا وإلى الصحراء العربية، ثم اعتل جسده وبترت ساقه، وعاد إلى مرسيليا وتوفي عام 1891.

أدرك ميللر منذ البداية صعوبة تقديم شاعر مثل رامبو، واكتشف أن محنة رامبو وانخطافاته الشعرية وتجربته لا تختلف كثيراً عن تجربته الخاصة، فاقتحم هذه التجربة التي عدها "فصله في الجحيم".

لمس ميللر الشراكة بينه وبين رامبو في مناحٍ كثيرة: التمرد المبكر في الحياة والفن، وكراهية الأبوين، والخيبة في الحب، وكان رامبو أحب صبية بنفسجية العينين لكنها رفضته، ثم أحب امرأة في إثيوبيا، وأحب صبياً اسمه "جامي" في مدينة هرر، وترك له وصية.

وكان تقديم رامبو ورؤيته الشعرية ورسالته الحياتية تحدياً صعباً لميللر، وقال في ذلك: علينا في اللغة الإنكليزية أن ننتج شاعراً قادراً على أن يقدم لرامبو ما قدمه بودلير لإدجار ألن بو، أو ما قدمه نرفال لفاوست، أو ما قدمه موريل ولاربو ليوليسيس.

تعرف ميللر إلى تجربة رامبو عام 1927 من شاعرة صديقة لزوجته ومتأثرة برامبو في السلوك وفي أسلوب صياغة الشعر، وكان اسم رامبو يتردد كثيراً بين المرأتين، وكان ميللر يمر في مرحلة سماها "فصل الجحيم" الخاص به، وحاول

إبعاد اسم رامبو عن خاطره، لكنه اكتشف بعد حين أن ذاك الشاعر هو العبقري "الشرير" المسبب لمتاعبه، وقد تحدث عن تفاصيل تلك المرحلة في كتابه ذي الأجزاء الثلاثة وعنوانه "الصلب الوردي"، وقد تأخر اهتمامه بتجربة رامبو سنوات عدة ، وكان ذلك في منزل الأديبة المعروفة أناييس نن التي ارتبط ميللر معها بصداقة وثيقة.

وبعد سنوات من التعرف الأولي على مكانة رامبو وقراءة أعمال مكتوبة عنه، عاد ميللر إلى رامبو عام 1943، وقرأ أعماله بتعمق، واكتشف المشترك بين الشاعر وبينه، إذ مر الاثنان بأزمة دفعت كلاً منهما إلى حافة الجنون: رامبو حين كان في الثامنة عشرة، وميللر حين كان في السادسة والثلاثين.

ورأى أن رامبو أعاد الحياة إلى الأدب وملك تقوى خاصية الاعتراف، وتلذذ باللغة والموسيقا أكثر من الأدب وامتلك طبيعة بدائية تعبر عن نفسها بطريقة غريبة، وأنه صوفي في حالة متوحشة كما وصفه كلوديل، وهذه السمات موجودة لدى ميللر وتستحق التأمل العميق، ورأى أيضاً أن نموذج رامبو سيحل محل "هاملت وفاوست" وأن الإنسان الجديد البهي "لن يجد نفسه إلا بعد حسم المعركة بين الجماعية والفرد"ص19.

ومن بين التناظرات التي ذكرها ميللر بينه وبين رامبو: التمرد المبكر، وكراهية الأبوين وتسلط الأم خاصة، والخيبة في الحب واحتقار الجوائز والهدايا ونهم القراءة، وصعوبة المراس، والقسوة على الأصدقاء والمعارف، والطيبة التي تجتذب عدداً من المحبين والمعجبين.

. وتبدو صورة استقلال رامبو وتمرده فيما قاله فرلين عنه، وهو صديقه المقرب: "إن رامبو لم يعط نفسه البتة لإله أو لإنسان"، ولكن ميللر رأى أن رامبو أعطى نفسه بسخاء للعالم، لكن إحساسه بالخديعة دفع به إلى الانكفاء، وخصوصاً بعد إخفاق الكومونة، لكن أعماقه ظلت سليمة، غير مستسلمة، ويصعب بلوغها على حد تعبير د.هـ.لورنس وطاقته لا حد لها، وجوعه إلى المعرفة لا يشبع، فقد طاف أوروبا كلها وعبر إلى آسيا وإفريقيا ليعرف ويتعمق، وقال

في ذلك: "دع الشاعر ينفجر بتوتر /نحو أشياء لم يسمع بها أحد/ ولم يسمّها أحد".ص36.

ومثلما اشتهى رامبو العودة إلى الوطن بعد تطواف طويل شاق وخيبات ووقفات عند أسباب كوارث المفقرين، وخفايا الحروب المعلنة. اشتهى ميللر العودة إلى نيويورك بعد أن طاف أوربا كلها، واكتشف آثار السياسات الأمريكية الجشعة على العالم، قال رامبو عام 1888 من مدينة عدن اليمنية: "كل الحكومات جاءت لتبتلع الملايين على كل هذه السواحل اللعينة الحزينة، حيث يظل أهل البلاد شهوراً بلا غذاء أو ماء، تحت أقسى مناخ في الأرض، وكل هذه الملايين الملقاة في أحشاء البدو، لم تحتمل إلا الحروب والكوارث من كل نوع"، ويضيف ميللر: "أي صورة أمينة هذه لحكومتنا العزيزة أواسط الخمسينيات" ص36.

رأى رامبو كل شيء، وأحس به واكتشفه واستنفذه، وتمرد على "قانون الموافقة" السائد ووجد في اختلاف ذهنه واضطرابه وفي روحه الخارقة المهولة شيئاً مقدماً.

أنجز رامبو مجموعة أعمال شغلت النقاد هي: قصائد الصيد الروحي - فصل في الجحيم - عيد ميلاد على الأرض، وقال فيها كل ما يريد قوله، ثم صمت إلا من رسائل كان يبعثها إلى أمه وبعض أصدقائه، ورأى أن عمله "فصل في الجحيم" يلخص قدره المأساوي، وارتداده، واكتشف ميللر أن الارتداد على الحضارة المنحلة سيكون مصير الكثيرين، وقال: "عندما يكون الشاعر في الحضيض، يغدو قلب العالم رأساً على عقل واجباً" ص42.

كما اكتشف ميللر مثل رامبو أن الشعر فقد ألقه وتأثيره أمام سحر كلمات الزعيم الديماغوجية أو أمام هدير القنبلة الذرية، وقال: "الشاعر عندي هو القادر على تغيير العالم تغييراً عميقاً، ليعلن عن نفسه إن وجد وليرفع صوته إن استطاع أن يعلو على هدير القنبلة، لأن عليه أن يستعمل لغة تذيب القلوب، وتجعل الدم يغلي في العروق" ص47.

ودعا رامبو إلى إطلاق الحداثة في الشعر، وتحطيم الثرثرة والدوغمائية في حضارتنا المتبجحة المتوحشة.

كان رامبو متمرداً، وفرنسياً أكثر من جميع الفرنسيين، وغريباً بين أبناء جنسه، جاء إلى العالم مجهزاً مثل عربي مقاتل، وله قواعد سلوك مختلفة ونظرة مختلفة إلى العالم. ص60.

عاصر رامبو عظماء مثل نيتشه وسترندبرغ ودستويفسكي وفان غوخ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. في فترة حلت عليها لعنة التاريخ، لكن الأقرب إلى حياة رامبو كان فان غوخ من حيث التشرد والإحباطات، وغيوم الجهل التي أحاطت بهما ص66.

كان الاثنان مؤمنين بعدم الإيمان! وهمهما الوحيد نفع العالم ودراسته بعمق، والدرس الوحيد الذي تعلمه كل منهما: هو أن نعاني دون أن نشكو ص70.

وقد ظهر بعد موت رامبو وفان غوخ الجانب المظلم والبربري والزائف وغير الحديث من العصر الحديث الذي ناضلا ضده!

كان رامبو وهو في الحضيض كمن يردد في "فصل في الجحيم" كلمات كريشنا" بنفسي هذه أؤسس الكون بأجمعه وأظل منفصلاً، وقد كتب في مقطع بعنوان "المستحيل": " إن ظلت روحي منذ هذه اللحظة يقظة فإننا سنصل سريعاً إلى الحقيقة التي تكون محيطة بنا بملائكتها المنتخبة، لو أنها كانت مستيقظة حتى الآن لما استسلمت للغرائز المنحطة منذ عهد منسي، لو أنها كانت مستيقظة لأبحرت بكامل الحكمة" ص82.

وفي ندائه إلى الشعراء الآتين يقول: "إن اتباع المبدأ يستلزم عذاباً أليماً يحتاج الشاعر فيه إلى كل قوته الخارقة، كي يكون العاجز العظيم أو اللعين العظيم والعارف الأعلى، لكن ماذا يحدث حين يبلغ المجهول؟ إنه ينتهي بفقدان كل فهم لرؤاه، دعه ينفجر بوجيبه، بالأشياء التي لم يسمع بها أحد، ولم يسمها أحد، والتي قد رآها، ثم ليأت آخرون مخيفون من بعده، وسيبدؤون عند الآفاق التي يتلاشى فيها. "رسالة الرائي" ص89.

وفي موضع آخر دعا رامبو إلى تحرير العقل وحب الحياة، يقول: "أيها الأرقاء دعونا لا نلعن الحياة ... لتمض الأصنام الزائفة وعصي العلم، حرروا العقل والقلب والجسد والنفس كي يحل الأمان ... إني وحش زنجي، لكن يمكنني أن أنال الخلاص، وأنتم الزنوج المزيفون، أيها التافهون المسعورون الخبثاء، أنا الزنجي الحقيقي، ليكن لنا عيد ميلاد على الأرض" ص92.

سعى رامبو إلى توحيد الفن والحياة وقال: "ما نفع الشاعر إن لم يصل إلى رؤيا جديدة للحياة؟ وصرخ: أمسك بالمكب ولا تجلس مرتاحاً في الحطام، لتشكل أحجية من تجميع اللقى. وكان رامبو وبليك وجاكوب بوهم يسكنون المخيلة، أحلامهم وقائع ص101. وصرخ في مقطع "ليلة في الجحيم" على طريقة: يا والديّ، لقد دبرتما تعاستي وتعاستكما. ص101.

لمع نجم رامبو في القرن التاسع عشر مع شخصيات "شيطانية": بليك ونرفال وكير كجارد ولوتريامون وسترندبرغ ونيتشه ودوستويفسكي، شخصيات مأساوية بمعنى جديد: مشرّعين محاربين أنبياء، وصادف أنهم أصبحوا شعراء، وحقيقة مواهبهم الخارقة وعدم نضوج عصرهم لمجيئهم معاً كانت السبب في خلق جو الإخفاق والإحباط. ص112.

كان رامبو يريد فضاء أوسع وحرية أكثر ص119.

كتب والاس فولي عن رامبو في مؤلفه "مهرجان وملائكة" وعن الجانب المتفوق من شخصيته والجانب المميز فيه يقول: "العبقري سيد الصمت وعبده معاً، إن الشاعر موجود ليس في الكلمات التي يوقعها باسمه فحسب، بل في مساحات البياض التي تظل على الورقة: صدقه سلامته، وقد عاش رامبو سليماً بصورة مجيدة".

قال في الحبشة مناجياً نفسه بلسان زرافة يقول: ما عسى أن يكون عدمي بإزاء الانشداه الذي ينتظركم!، وقال ميللر: إن ما جعله متفوقاً هو كونه بلا قلب، ومن المدهش أن رجلاً بلا قلب – كما تعود أن يوقّع – ظل ثماني عشرة سنة يقطع من قلبه ويأكل بينما اكتفى بودلير بالكشف عن قلبه عارياً ص139.

اخنقوا أو شوهوا أحلام الشباب تحطموا المبدع، صرخ ميللر، ومثل كولومبس أبحر رامبو باحثاً عن طريق جديد إلى أرض الشباب الموعودة.

الخديعة التي حلت به كانت الأفظع، وقد طلب أكثر مما جرؤ عليه أي إنسان ونال أقل مما يستحق.

رامبو المتمرد الحالم بعيد ميلاد على الأرض والخالق المبدع والمنتحر الحي، يسكن المخيلة، ويطهر بنار كلماته "البيض الفاسد" وفساد عصر سائر نحو التأمرك والحيوانية، وكانت محنة ميللر أنه شهد هذا الفساد المعمم.

رامبو عاش كالبازلت، ورفض عبوديته، وسخر من لغة الساسة العبيد، وفرض حضوراً على الأدباء الكبار رغم اختلاف أمزجتهم أمثال فاليري وكلوديل وبريتون، وتحدى الكوارث وسبح في العمق، وتنازل عن كنزه كما لو أنه عبء عليه.

جاء من جنس بعيد جالباً وعياً جديداً، وساعياً إلى انعتاق حلمنا به، ولم يأبه بالتعاسة والتهشيم، وكتاب ميللر ( رامبو وزمن القتلة) نص متمرد مثل صاحبه يصعب تصنيفه، فهو ليس سيرة أو ترجمة أو نقداً، ولكنه غوص في أعماق حياتين متناسلتين لمبدعين شغلا النقاد، واحتجاج مرير على رأسمالية في أوج هياجها ووحشيتها.

رامبو وميللر حالمان ومشردان ومتمردان ومبدعان اكتشفا نار بروميثيوس المعرفية فحلت عليهما الصواعق من كل اتجاه، وهذه حال المبدعين الحقيقيين في زمن العبودية المعاصرة.

# فرانسوا ساغان

## المراهقة الحزينة



**شوقي بدر يوسف**

مُترجِم وكاتب من مصر

**"لا يجب أن أنظر إلى الحقيقة كما أنا، وإنما كما هي"**

**بول إيلوار**

**هكذا كانت رؤية فرانسواز ساجان للحياة ـ على حد تعبير شاعر فرنسا الكبير بول إيلوار ـ هي رؤية البحث عن الحقيقة في جوهر ما تتضمنه من رؤى تعبيرية تتماهى مع الواقع وتجسده، عبر الكلمة، والفكرة، ومعطيات وأساليب الحياة المختلفة التي عاشتها فرانسواز متمردة وثائرة على أنماط الحياة الفرنسية السائدة وقت أن كانت في بواكير حياتها الأولى..**

فعندما فشلت في بداية دراساتها في السوربون، وبدأت أمها تعنفّها، وتلومها لوماً شديداً على هذا التقصير غير المسوّغ، تركت فرانسواز الأسرة واتخذت لنفسها مكاناً خاصاً في عاصمة النور باريس، وفي الوقت نفسه اتخذت في نفسها قراراً من منطلق قراءاتها الكثيرة، وثقافتها التي تجاوزت سنين عمرها، وبحثها الجاد عن كينونة الحقيقة، لم تستسلم لليأس إنما عاشت مع الكلمة والفكرة والرؤية الجانحة إلى شباب هذا الجيل، وسطرت في فترة وجيزة شحنتها السردية الأولى، "**صباح الخير أيها الحزن**" (Bonjour Tristesse) التي فاجأت بها المشهد الروائي الفرنسي في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي وسط عمالقة هذا الفن في فرنسا وأوروبا كلها، والتي أخذت عنوانها من قصيدة لشاعر فرنسا الكبير بول إيلوار أحد مؤسسي الحركة السيريالية في الشعر الفرنسي المعاصر التي يقول فيها:

وداعا أيها الحزن

مرحبا أيها الحزن

أنت مسطور في صفحة السماء

أنت مسطور في صفحة قلب من أحب

إنك لا تحمل البؤس في جنباتك

إنما هي الشفتان الحزينتان تفصحان عنك بابتسامة

فمرحبا أيها الحزن

وكانت هذه الرواية هي البدايات والبواكير الأولى الخاصة بفرانسواز ساجان التي قلبت بها موازين الكتابة الروائية في المشهد الشبابي الفرنسي والعالمي آنئذ، والذي تزامن ظهورها مع ظهور سينما الحب الباريسية على يد بريجيت باردو والمخرج روجيه فاديم، وكانت الفلسفة الفرنسية الوجودية التي اقتحمت العالم بمفاهيمها ومعالمها المثيرة للجدل. وسط هذه البانوراما الفرنسية الكبيرة ظهرت فرانسواز ساجان التي قالت عن إحساسها ومشاعرها الشابة الفياضة وهي تكتب روايتها والتي لم تتوقع لها هذا النجاح المدوّي في هذا الزمن الصعب: "كان هذا الإحساس المجهول.. حيث الملل والعذوبة يستبدان بي على نحو غير سوي، أتردد في وضع الاسم، الاسم الجميل، الرصين، الحزن".

وبصدور هذه الرواية في هذا التوقيت بدأت الحياة تتغير تماما عند فرانسواز كورير وهو اسمها الحقيقي، وبدأ نجمها الشاب الواعد يتسلل إلى المشهد الروائي الفرنسي والعالمي عبر هذه الأيقونة الروائية الجديدة. وبدأت شهرتها تفرض نفسها وبالتالي نجمها يسطع وهي بعد لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها، وقد شغلت فرانسواز معظم النقاد البارزين فكتب عنها العديد منهم في أهم المجلات الأدبية مقرظين تارة وناقمين تارة أخرى، حتى أن أحد النقاد قال عنها (إن أسطورة أدبية فرنسية قد ولدت) وفي تلك الفترة ـ فترة الخمسينيات من القرن الماضي ـ حين كان الأدب والفكر الفرنسيان يحتلان موقعاً طليعياً متقدماً على الصعيد الأوروبي والعالمي بوجود أدباء ومفكرين كبار أمثال ألبير كامو، ولويس أراغون، وجان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، التي نالت في سنة إصدار "**صباح الخير أيها الحزن**" جائزة الجونكور الأدبية الشهيرة عن روايتها (**المثقفون**)، كما كان موجود في ذلك الوقت نخبة من الروائيين والروائيات المخضرمين البارزين في الأدب الفرنسي أمثال أندريه جيد، وأندريه مالرو، وفرانسواز مورياك، وسيمون دي بوفوار، ومارجريت يورسينار، ومارجريت دوراس، وناتالى ساروت وغيرهم من صفوة ونخبة أدباء فرنسا الكبار المعاصرين لفرانسواز ساجان.

ولعل قصة صدور "صباح الخير أيها الحزن"، أو "مرحبا أيها الحزن" كانت تبدو ـ في ذاتها ـ مقدمة لتوهج هذا النص على المستوى العالمي، ففي صباح اليوم السادس من شهر مارس عام 1954 دخلت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها أشهر وأبرز دار نشر في بلادها هي دار "جوليار" وهي تحمل مخطوطة كتبت بخط اليد على دفترها المدرسي في 188 صفحة تحت عنوان لافت ومثير هو "**صباح الخير أيها الحزن**". وكانت دار "جوليار" في ذلك الوقت في قمة ازدهارها والمنافسة بينها وبين ناشرين شهيرين هما "غاستون جاليمار"، و"برنار جراسيه" على أشدها، فقد انتزعت هذه الدار من منافسيها جائزة الجونكور في ثلاث سنوات متتالية من خلال إصداراتها الروائية. وفي الخامس عشر من شهر مارس 1954 عرضت واجهات المكتبات في كل من باريس وباقي المدن الفرنسية رواية "**Bonjour Tristesse**". وفي الوقت نفسه كان النجاح سريعاً للغاية فقد صدرت صحيفة

"**الفيجارو**" أكبر الصحف الفرنسية وأكثرها انتشاراً في ذلك الوقت وفي صدر صفحتها الأولى مقال للروائي الفرنسي الكبير فرانسواز مورياك صاحب "**تيريز**"، و"**صحراء الحب**"، و"**عقدة الأفاعي**" و"**نهر الدم**" وغيرها من الأعمال الروائية الكلاسيكية، ذات الشهرة العالمية، حدد فيه ولادة هذا الوحش الأدبي الساحر الجميل على حد قوله، مشبها مؤلفة "**صباح الخير أيها الحزن**" بكبار المبدعين الروائيين في فرنسا والعالم. في الوقت الذي كانت فيه باريس وعواصم العالم الثقافية تحتفي بزمن آخر طاغٍ على نواحي الثقافة العامة في فرنسا والعالم وهو زمن مذهب الفلسفة الوجودية، وكان جان بول سارتر إلى جانب سيمون دي بوفوار ومن حولهما في دائرة باريس بمفكريها وفلاسفتها يطرحون آراءهم حول هذه الفلسفة الجديدة التي بدأت تخترق حجب شباب العالم في الشرق والغرب. وجاءت هذه الصبية الشابة الفتية لتخترق هذا العالم الصعب بسهولة كتابتها ونظرتها الجديدة للواقع، وبنص روائي كتب له أن يكون هو سيد الموقف في ذلك الوقت، وتحولت فرانسواز ساجان بين ليلة وضحاها إلى نجمة أدبية تنافس أبرز نجمات السينما في ذلك الوقت وتصدرت صورها أغلفة المجلات والجرائد، وبدأت معها سلسلة من الحوارات، حتى أن بعض السياسيين الكبار قد افتخروا بصداقتها أمثال جورج بومبيدو وفرانسوا ميتران والممثلة آفار جاردنر والمخرج روجيه فاديم الذي كان متزوجاً من فينوس السينما الفرنسية الممثلة الشهيرة بيرجيت باردو.

تدور أحداث الرواية في الجنوب الفرنسي على ساحل البحر حول الفتاة الشابة سيسيل التي ترافق أباها الأرمل في إجازته السنوية والذي يصطحب معه عشيقته الشابة "إلزا". ولم يزعج هذا الأمر سيسيل، ولم يسبب لها أي ضجر أو تأزم في متعة الإجازة، إلى أن تظهر فجأة عشيقة سابقة للأب الذي كان لا يتوانى أن يغيّر عشيقاته كل ستة أشهر بسبب وسامته ومركزه المالي المغري للشابات بمرافقته. على شاطئ البحر تتعرف الابنة سيسيل على إحدى الطلاب الشباب ويدعى سيريل في البداية لم تكن لديها أيّ معرفة بعالم الرجال فهي لم تجرب الحب. كانت تنظر إلى الرجال نظرة شك مما تراه في وضع أبيها، وكان تعرفها على سيريل عندما ساعدته في جمع متاعه عندما انقلب زورقه الشراعي

الصغير بمحاذاة الشاطئ وهو طالب حقوق شاب كان يقضي إجازته على الشاطئ نفسه، تقول سيسيل: كان سيريل شديد السمرة، فارع الطول ذا وسامة ظاهرة، وينفرد بنظرات توحي بالثقة، فآنست صحبته، ما يوحي بالاطمئنان والراحة فأحببته.

ويدعو الأب مصممة الأزياء صديقة زوجته المطلقة (أنا لارسن) وهي امرأة مثيرة لمصاحبتهم في رحلتهم الصيفية، وتكتشف سيسيل أن والدها بهذه الدعوة الفجائية يفكر بالزواج من (أنا لارسن) فتصمم على الوقوف في وجه هذا الزواج، وحجتها في ذلك أن هذا الأمر سيشكل خطراً على أبيها، ومن ثم على حياتها بصفة خاصة، لوجود عقدة إليكترا لديها جراء حبها الشديد لأبيها. وتبدأ في التفكير في طريقة للخلاص من (أنا لارسن)، وتحولت سيسيل إلى فتاة منهارة جراء هذه الأزمة، تسمع الأغاني الحزينة، وتدخن وتشرب بشراهة، وفجأة توصلت إلى خطة للخلاص من هذا المأزق، سوف تستخدم إحدى صديقات أبيها القدامى وهي امرأة لعوب تدعى (النر) فتستدعيها على عجل وتعرض عليها الخطة التي رسمتها لهذا الغرض، تعرض عليها الإقامة في بيت الشاب سيريل وقيام الاثنان بدور العشاق لإثارة غيرة الأب. وكانت سيسيل مقتنعة بنجاح خطتها، فغرور أبيها لن يسمح لامرأة ما أن تتركه، حتى ولو كانت عشيقة سابقة له، وسيعمل بكل الوسائل لإعادتها إلى كنفه مرة أخرى، وتنجح الخطة فالأب بدأت تنهشه الغيرة ويحاول الاتصال بـ (ألنرا) ويحدد لها موعداً، لكن سييسيل يؤنبها ضميرها، لقد شعرت بأنها قامت بشيء ليس من حق أحد أن يقوم به وهو التلاعب بأقدار الناس. وبدأت تتراجع في مخططها لكن كل شيء كان يسير في الاتجاه الآخر، الأب والنرا متعانقان عندما تفاجئهما (آنا لارسن) التي تنتظر شرحاً للموقف، وفي الحال ركبت سيارتها وقادتها بسرعة جنونية أدت بها إلى أن تنحرف عن الطريق الجبلي الذي كانت تسير فيه وتسقط في الهاوية، وتعلق سيسيل على الحادث المؤسف بقولها: لقد أظهرت لنا (آنا) مدى تعلقها بموتها. بهذه النهاية المأسوية ظهرت قدرة فرانسواز الأكيدة على التحليل النفسي للشخصيات، وقد وصفت فرانسواز ساجان بدقة انفعالات ومشاعر سيسيل ومهدت لها سبيل التشعب، فإذا البطلة تعاني أحاسيس ومشاعر أنثوية

متناقضة. ونجحت فرانسواز بهذه الرواية أن تدخل عالم الرواية من أوسع أبوابه، وإذا كانت "صباح الخير أيها الحزن" قد منحت صورة الحياة تمزقا خاصا بها جراء الحزن السائد في هذا النص، فإن الرواية التالية لها "**أبتسامة ما**" تعجز "دومينيك" بطلة الرواية وهي طالبة في معهد للآداب فقدت أخاها في حادث مؤسف، مما جعل أبويها يعيشيان حياة رتيبة، إزاء ذلك لم تستطع هي أن تتحمّل السأم والحزن الذي تقطره الحياة اليومية، إذ أنها تشعر في قرارة نفسها بطاقة حياة مرحة ومن ثم فهي تحاول أن تواجه الواقع على غير المألوف فتبحث عن مخدرات تغيبّها عن واقعها، وتنقذها من رتابة الحياة وتسلّم نفسها إلى صديقها برتران دون أيّ إثارة أو تفكير. ويتواتر صدور روايات فرانسواز ساجان بعد "مرحباً أيها الحزن" 1954، "ابتسامة ما" 1956، نجد "في شهر في سنة" 1957 ، "هل تحبين برامزا؟" 1959، "الغيوم الرائعة" 1961، "حارس القلب" 1968، "قليل من الشمس في الماء البارد 1969، "ضربات زرقاء في القلب 1972"، "صورة جانبية مجهولة" 1974، "بيانو في العشب"، "الفراش الشاحب"، "الكلب النائم" 1980، "المرآة المخضبة" 1981، "عاصفة ساكنة" 1985، "حرب ضجرة" 1987، "لا ليس" 1989، "الهاربون المزيفون" 1992، "المرآة المشروخة" 1996، "وراء الكتف" 1998. وصورت فرانسواز الناس الذين صادفتهم في رواياتها سواء على الشاطئ اللازوردي أو في الجامعة أو في الشارع أو في أوساط النشر والمسرح ومنتديات الأدباء، ومن ثم وضعت أصبعها على الجرح الذي لم يندمل في عصرها، وهو ما ساعد على قيام شهرتها. وقد تميزت فرانسواز ساجان في كتاباتها الروائية ببساطة الأسلوب، وقدرتها على التعبير عن أدق المشاعر الإنسانية، في أسلوب كلاسيكي أنيق بسيط وواضح ولعل ذلك يمثل سر ذيوع شهرتها ككاتبة روائية في عصر يجنح فيه الإنتاج الأدبي ـ بحكم عناصره الثقافية والفكرية المتنوعة ـ إلى الكثير من الغموض والتجريب، وبحكم أن قارئ هذه الفترة كان يلجأ إلى البساطة والوضوح في ظل مرحلة اتسمت بالتطور الصناعي والتكنولوجي، وقد اهتمت الأوساط الثقافية في باريس بهذا المنجز الروائي الجديد للكاتبة الشابة الواعدة فرانسواز ساجان إلى درجة أن الكثير من النقاد رأوا في كتابتها شيئا من أشعار (بودلير) أو (بول أيلوار) وتجدر الإشارة هنا إلى أنها قد استوحت عناوين أعمالها من هذين الشاعرين الكبيرين.

تحولت فرانسواز ساجان من خلال منجزها الروائي وحياتها البوهيمية الخاصة إلى رمز لشباب يائس لا مستقبل له، لقد ذهبت بعيداً في العبث بحياتها الخاصة، لكنها كانت تكتب بأسلوب رائع، وبرؤية تتجذر في أحاسيس الناس، لقد عبرّت كفتاة مراهقة عن أحاسيسها في مرحلة زمنية مهمة في حياة فرنسا دون أي مواربة أو ظلال في وجه العائلة البرجوازية التي تنتمي إليها. كانت تنشر قصصاً رائعة، لكنها في الوقت نفسه كانت متأثرة بأسلوب كتّاب وأدباء أمثال ستاندال وفيرجينيا وولف وراسين وكولييت وغيرهم من الكتاب. إنها دخلت في فوضى إبداعية هائلة وكتبت الكثير من أعمالها بكل جسدها وروحها.

كما أن لفرانسواز أيضا كتاباً من كتب السير الغيرية هو سيرة سارة برنار "سارة برنار ضحكة لا تتكرّر" وتحت هذا العنوان سارت فرانسواز ساجان في سياحة خاصة متخيلة في حياة الفنانة الفرنسية الشهير سارة برنار، عبر سيرتها الذاتية التي جاءت على شكل مائة رسالة تخيلت فيها فرانسواز أن هناك رسائل متبادلة بينها وبين سارة برنار بينما الأمر كله لا يعدو إلا أن يكون خيالاً في خيال، وقد بدأتها ساجان بهذه الرسالة:

عزيزتي سارة برنار.. أعتقد أني قرأت تقريباً كل السير والمذكرات والصور والأصداء التي كتبت عنك، أو صدرت بقلمك بعد رحيلك منذ أكثر من ستين عاماً، هي كثيرة ومتنوعة، ولكني لم أبدأ بها ولا حتى بفكرة منك، فتلك الفكرة كانت من عندي، وجميعها محركات تتجمع حول وجودك. وتسير السيرة على هذا النمط من الأسئلة والأجوبة بين فرانسواز ونفسها التي تتقمص شخصية الفنانة الشهيرة وترد هي بنفسها على نفسها في خطاباتها المائة المكونة لهذه السيرة.

كانت حياتها الخاصة متقلبة منذ طفولتها التي عاصرت فيها الحرب العالمية الثانية، عاشت لفترة في مدينة ليون قبل أن تنتقل إلى باريس لتلتحق بالسوربون، ولكن معاصريها يقولون إنها كانت منبهرة بحياة باريس الليلية أكثر من الدراسة في الجامعة التي لم تنجح فيها أبدا. كما اشتهرت فرانسواز

ساجان بتعرضها لموضوعات تتعلق بالشباب والحرية والعزلة والقطيعة من جانب بعض النقاد والمثقفين والعلاقات العاطفية المتقلبة، وكانت ضمن 121 مثقفا وكاتباً فرنسياً وقعوا على عريضة لدعم حق الجزائريين في تقرير مصيرهم عام 1961، كما ساهمت على طريقتها في مظاهرات الطلبة التي حدثت في باريس في مايو 1968.

ولقب "**ساجان**" الذي حملته فرانسواز بدلاً من أسم أبيها الحقيقي وهو كواريز، هو اسم مستعار، أخذته فرانسواز من شخصية "**ساجان**" إحدى شخصيات رواية "**البحث عن الزمن الضائع**" للروائي الفرنسي مارسيل بروست، والاسم الحقيقي لها هو فرانسواز كواريز، وهي سليلة عائلة برجوازية، باريسية، كاثوليكية، ولدت في قرية كاجارك الفرنسية في الحادي والعشرين من يونيو عام 1935. وهو نفس اليوم الذي ولد فيه جان بول سارتر ولكن قبل ولادتها بثلاثين عاما، ولفرانسواز أخت تدعى سوزان وأخ يدعى جاك. لم تختلف حداثة فرانسواز عن حداثة سائر الفتيات بنات العائلات الثرية في ذلك الوقت. وقد لعبت الحرب العالمية الثانية دوراً مهما في زرع الاضطراب والتأزم في صميم عائلتها، فوالدها كواريز قضى عشرة شهور في حصن ماجينو أثناء الحرب العالمية الثانية ثم عاد إلى بيته وتولى إدارة أحد المصانع في مدينة سان مرسلان في مقاطعة الدوفينة.

في عام 1960 جذب المسرح فرانسواز ساجان إلى عالمه فبدأت تكتب له، حيث قدمت بضع مسرحيات تميزت بحوارها المتقن ثم أصدرت مجموعة من الكتب من قبيل السيرة الذاتية أو المذكرات بدأتها بـ (قروح الروح) عام 1972، و(مع أرق الذكريات)، حيث تتحدث ساجان فيها عن مرحلة التعاسة التي عاشتها في الثمانينيات تحت وطأة الكآبة المزمنة التي دفعتها إلى التردد على النوادي والحانات الليلية من دون أن تشعر بأي متعة أو سعادة. وانتهى بها المطاف إلى أن تقضي حياتها في المستشفيات والمصحات. وتقول إنها لقيت بعض العزاء في صداقتها مع الرئيس الفرنسي ميتران الذي ارتبطت معه بعلاقة غريبة وصفتها بتعبير غامض هو (الإخلاص في عدم الإخلاص) وهذا اصطلاح يبدو فيه التناقض والغموض. وكانت صحة فرانسواز ساجان قد بدأت تسوء في السنوات

الأخيرة إلى درجة أنها لم تستطع حضور جلسات محاكمتها بتهمة التهرب الضريبي عام 2002، وحكم عليها بالسجن مع إيقاف التنفيذ وتوفيت في الرابع والعشرين من سبتمبر عام 2004، وقد رثاها الرئيس جاك شيراك بقوله ( بموت فرانسواز ساجان خسرت فرنسا شخصاً من ألمع كتابها وأكثرهم رقة، وأحد شوامخ حياتنا الأدبية).

وحول صداقتها لجان بول سارتر، فقد أعطت ساجان لبول سارتر أهمية خاصة في أواخر أيامه بعدما أصبح أعمى تماماً. كانت تخرج معه كل عشرة أيام إلى المقهى وتمسك بيده حتى يصل إلى طاولة الجلوس. وكان الجميع يثني عليها هذا التصرف، وكانت تشعر بمتعة عجيبة وهي جالسة في حضرة الكاتب الأعظم في فرنسا الذي ملأ حياتها وشبابها الأول بأعماله الإبداعية خاصة في مجال الرواية وهو صاحب "الغثيان"، و"دروب الحرية"، و"المومس الفاضلة"، وغيرها من الأعمال الإبداعية الروائية والمسرحية. وكان أيام أن بدأت فرانسواز ساجان إبداعها كان اسم سارتر يملأ باريس كلها ويغطى على كل ما عداه من الكتّاب.

حول الحوارات التي أجريت معها تقول فرانسواز حول هذا الحوار الطريف بعيدا عن الحزن، أذكر جيداً اللقاء الصحفي الأول الذي أجرى معي، كنت لا زلت في منزل أهلي، كما نقول عادة، كان الصحفي شاباً يعاني في حديثه مشكلة التأتأة، فأيقظ ربما عندي إحساساً أو رغبة في التأتأة لا زالت دفينة. بدأنا الحديث في الصالون الصغير وكان باب الصالون لا زال نصف مفتوح وكنت أرى أمي وهي تجرب القبعات على رأسها. فسألني: بفضولية كبيرة وما الذي جعلك تتجهين إلى الأدب؟ وكانت إجاباتي على الفور: حقاً، لا، لا، لا، أعرف، أعرف السبب؟ وحين رحل وجدت أمي غارقة في الضحك، من وراء باب الصالون: آه أنا آسفة أردت الذهاب، لكني لم أتمكن من ترك المكان، أردت أن أستمع إليك كيف كانت تجيبين عن أسئلته بنفس طريقته في التأتأة". فأصبت بالدهشة: "آه كان رائعاً هذا الرجل، ألا تجدين ذلك معي؟" لم أكن أعرف أنني قد أصبت بالتأتأة مثله في إجاباتي، لكني بعد حين ضحكت معي والدتي حول أمور أخرى".

وحول الجنس ألقى معها هذا الحوار أيضاً.

في حوار مع فرانسواز ساجان حول الجنس في الأدب، سألها أحد المحاوريين بقوله:

- مع أن غالبية رواياتك غرامية وتتناول العلاقات بين الجنسين إلا أن الملاحظ أنها خالية من أيٍّ مقاطع جنسية مباشرة إلا فيما ندر. هل هذه الرزانة الأدبية عائدة لكونك كاتبة مرموقة أم لأنك امرأة؟

وقد أجابت ساجان: بأن هناك تفسيراً واحداً لخلو كتاباتي من هذه التفاهات وهو أنني أحترم نفسي ككاتبة وكإنسانة.

- أنت إذن كاتبة محافظة؟

أبدا التحفظ أو التمرد لا يقاسان بمقياس الشكل الكتابي وإلا لكان علينا أن نعدّ جميع كتّاب الجنس كتّاب متمردون وهذا ليس صحيحا أبداً، أنني أقرأ أحياناً بعض الروايات الجنسية، ومن باب النقد أجد أنني اقرأ شيئاً من عصر الانحطاط الأدبي من حيث الشكل ومن حيث المضمون.

- ولكن ماذا تفعلين في رواياتك عندما يلتقي بطلاً روايتك بعد غياب أو بعد خصام طويل في مكان منعزل؟

أفعل ما كان يفعله فلوبير وغيره من كبار الأدباء الكلاسيكيين في القرن الماضي. فعندما جمع فلوبير بطلته إيما بوفاري مع عشيقها في تلك الخلوة الريفية النائية، قطع المشهد، وراح يصف الجداول وأوراق الشجر والغيوم، وكان بذلك بارعاً في وصف مشهد العاشقين أكثر بكثير من كتّاب الجنس المهووسين بهذا النوع من الكتابة داخل المخدع، ويصفون به أدق التفاصيل. فهناك قاعدة أساسية جداً وبسيطة جداً وهي أن لا أحد بحاجة لمعرفة ماذا يحدث عندما يختلي أي رجل مع امرأة. **(الجنس في الأدب الفرنسي الجاد، ج العرب العالمية، 29 يناير 1992).**

سار على نهج فرانسواز ساجان العديد من الكتاب العرب من الأناث والذكور، وكانت أعمالها الإبداعية ونهجها الجديد في التمرد والعبث بمقدرات الحياة ركيزة للعديد من الكاتبات في السير على نهجها، حيث انعكست أعمال فرانسواز ساجان على السرد العربي خلال فترة الخمسينيات وبدأ ظهور

أعمال التمرد من جانب المرأة في أعمال الكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي والكاتبتين السوريتين كوليت خوري وغادة السمان، والكاتبة المصرية صوفي عبد الله، وأليفة رفعت، وهما اللواتي وضعن كتابات المرأة في واجهة المشهد بتشبههن بفرانسواز ساجان، حتى أن النقاد أطلقوا أسمها على ليلى بعلبكي بوصفها فرانسواز ساجان الشرق، وسرعان ما بدأت حمى كتابة الفراش كما كان يطلق عليها العقاد تظهر في أعمال بعض الكتاب من مجايلي هذه الفترة أمثال إحسان عبد القدوس في مصر وكانت **"أنا حرة"** و"**النظارة السوداء**" وغيرها من الأعمال التي جعلت إحسان عبد القدوس هو مفجر هذا اللون من الكتابة الصارخة في ذلك الوقت الذي كانت فيه الكتابة السردية ترزح تحت وطأة الرومانسية عند كل من عبد الحليم عبد الله وغيره من الكتّاب المعاصرين في ذلك الوقت.

ومثل ما حدث مع كبار المشاهير من الأدباء ودخول شخصياتهم عالم السينما فقد قدمت المخرجة ديان كوريس فيلما يتناول حياة فرانسواز ساجان بعد أن قدمت فيلمها عن المغنية الفرنسية إديث بياف، وكان فيلمها الجديد (ساجان) التي لعبت بطولته الممثلة البارعة والكاتبة سيلفي تستود والذي يرصد حياة الكاتبة الفرنسية المعروفة والمثيرة للجدل فرانسواز ساجان، وقد أشارت مخرجة الفيلم إلى أن الفيلم هو إهداء إلى روح هذه الأديبة التي أمضت حياتها رفيقة للأحزان، منذ كتابها الأول (صباح الخير أيها الحزن) حين فجرت ساجان قنبلة حقيقية في عالم الكتابة والأدب وقد أبدت منذ البداية استسلامها للحزن الذي اختارته صديقاً لها لا عدواً. وكأنها تنبأت منذ كانت مراهقة بأن رحلتها مع الحياة لن تغمرها الأحلام الوردية بل ستكون إبحاراً مضنياً ضد التيار بكل ما تحمله هذه المغامرة من صعاب وتعقيدات. كتبت ساجان كتابها ، ورغم أن إنجازه لم يحتج منها سوى ثمانية أسابيع إلا أنه أعطاها الشهرة والنجاح مدى العمر، منذ إصدار أول مؤلفاتها تغيرت حياة فرانسواز الصغيرة بالكامل لتصبح كاتبة كبيرة تحتفي بها الأوساط الثقافية في كل أقطار العالم، حتى قيل أنها استقبلت أستقبال الملوك في أول زيارة لها للولايات المتحدة الأمريكية ولكن النهاية التي شهدتها حياة ساجان كان نهاية مأسوية للغاية، إذ أنها عانت

ومرضت وسجنت ومن ثم توفيت في ظل أوضاع نفسية ومعيشية صعبة للغاية بعد أن أنفقت مالها وصحتها في الشرب والميسر وغير ذلك من بقية الموبقات وكأنها كانت تشعر بعقدة الذنب تجاه هذا الحزن التي شكلت منه هذه الضجة الكبرى في العالم. والجدير بالذكر أن كل من شاهد هذا الفيلم بالكامل أو من خلال لقطات معينة أثنى على براعة تستود في تقمص شخصية فرانسواز ساجان من ناحية الشبه الكبير أو نبرة الصوت وطريقة النطق أو حتى تعابير الوجه وحركات الجسد وأسلوبها في حمل السيجارة التي لم تكن تفارق يدها. وهناك من توقع فوز سيلفي تستود بجائزة أوسكار عن هذا الدور تماماً كما حدث مع زميلتها ماريون كوتايار التي فازت بأوسكار أحسن ممثلة عن دورها في فيلم الصبية الصغيرة حين جسدت شخصية المغنية الفرنسية إديث بياف.

وقد صدر عن فرانسواز ساجان العديد من الكتب تناولت أعمالها وحياتها أبرزها كتاب الصحفية الفرنسية المعروفة ماري دومينيك لولييفر المشهورة بالكتابة عن السياسيين والفنانين والأدباء في جريدة ليبيراسيون الفرنسية تناولت فيه الكاتبة أعمال ساجان وحياتها العاطفية والعامة ونزقها وجرأتها والموجة الجديدة للأدب والسينما في فرنسا إبان ظهور ساجان. وبعد كل هذا المشوار الطويل في عالم الكتابة والتألق والنجاح تنتهي ساجان بقولها: إني متأكدة من أني قد تغيرت، ولكن ليس لدي انطباع بأني نضجت وفهمت الشيء الكثير، وإني لأتساءل إن لم أكن في الثامنة عشرة أغزر معرفة مني اليوم، على كل حال، كنت حينها أكثر ثقة بنفسي وبأحكامي، وأعمق تصميماً، في العشرين نكون مترددين، ولكن مقتنعين. في شبابي – إن وسعني قول ذلك – كانت الأمور واضحة وكان هناك لطفاء وأشرار، ويساريون ويمنيون. أشياء بسيطة جدا، ولكن في غالية الوضوح، ذاك أمر يدعو للإطمئنان. عصر اليوم يلفه الغموض قليلاً. كل شئ مشّوش مع هذه العبادة للمال التي أضحت لا تطاق. أصبح نصف الناس من التابعين والنصف الآخر متعصباً، لم تكن الأمور هكذا في الماضي. بيد أن السعادة ما تزال تأتي من الكتابة، السعادة وليس الحزن الذي بدأت به حياتي الأدبية، الآن تشعر بحياة جديدة وبدفق حيوي جديد مع إبداع كل سطر وكل صفحة وكل كتاب.

# مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات

## رولان بارت



ترجمة: د. غسان السيّد

مُترجِم وناقد وأستاذ جامعي من سوريَّة ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

## مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات[1]:

لا يمكن حصر المحكيات في العالم. فهناك أولاً تنوع كبير في الأجناس، والتي تتوزع، هي نفسها، على ماهيات مختلفة كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن أن يقوم المحكي على اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أم شفهية، وعلى الصورة الثابتة أو المتحركة، وعلى الحركة، أو على خليط منظم من هذه المواد كلها،

والمحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بلوحة القديسة أورسولا لكارباتشيو)، والرسم على الزجاج الملون، والسينما ومجالس الشعب[2]، والوقائع المختلفة، والمحادثة. بالإضافة إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال التي لا حصر لها تقريباً، فإن المحكي حاضر في كل زمان ومكان، وفي المجتمعات كلها؛ لقد بدأ المحكي مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد، ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية؛ فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية محكياتها الخاصة بها، ويتم غالباً التذوق المشترك لهذه الحكايات من خلال أناس ينتمون إلى ثقافات مختلفة، وحتى متناقضة(1): لا يأبه المحكي للأدب الجيد أو الأدب السيئ: المحكي موجود كوجود الحياة، لأنه عالمي، ويتجاوز التاريخ، والثقافات. فهل ينبغي أن تؤدي عالمية المحكي إلى فقدانه لدلالته؟ وهل هو عام إلى درجة أنه لا يسعنا إضافة أي شيء عنه اللهم إلاّ التوصيف المتواضع لبعض أنواعه، مثلما يفعل أحياناً التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكن الوقوف على هذه الأنواع نفسها، وكيف نؤسس قانوننا لتمييزها، والتعرف إليها؟ كيف نضع الرواية مقابل القصة، والحكاية مقابل الأسطورة، والدراما مقابل التراجيديا (وحدث ذلك ألف مرة) من دون العودة إلى نموذج عام؟ هذا النموذج نجده في كل ما يقال عن أكثر الأشكال السردية خصوصية، وتاريخية. وبالتالي يحق لنا الاستمرار في اهتمامنا بالشكل السردي (منذ أرسطو)، لكن هذا لا يعني التخلي عن أي طموح لنا في الحديث عن المحكي بذريعة أننا إزاء واقعة شمولية، ومن الطبيعي أن تضع البنيوية الناشئة، في صدر اهتماماتها هذا الشكل: ألا يعني هذا أن هذا الشكل السردي لا يزال يسعى إلى الإحاطة بكل أنواع الكلام عبر تمكنه من وصف "اللسان" الذي تنبثق عنه تلك الأنواع والتي يمكن توليدها انطلاقاً منه؟

---

[2] مجالس الشعب الروماني القديم لانتخاب كبار الموظفين في الإدارة والقضاء(م).

أمام العدد اللامتناهي للمحكيات، وتعدد وجهات النظر التي يمكننا الحديث عنها في هذه المحكيات (وجهة نظر تاريخية، ونفسية، واجتماعية، وعرقية، وجمالية، إلخ....)، يجد المحلل نفسه، تقريباً، في موقع سوسور الذي وجد نفسه أمام ما في اللغة من شواذ فسعى إلى استخلاص مبدأ للتصنيف، وطريقة للوصف ضمن هذه الفوضى الظاهرة للرسائل. ولكي نبقى عند المرحلة الحالية، في هذا المجال، لقد علمنا الشكلانيون الروس، وبروب، وكلود ليفي شتراوس، كيفية حصر المعضلة التالية: المحكي إما مجرد كلام فارغ عن أحداث لا يمكننا، في أي حالة، الحديث عنها إلا إذا عدنا إلى الفن، والموهبة أو عبقرية السارد (المؤلف) وكل الأشكال الأسطورية للمصادفة(2)، أو أنه يشترك بصورة عامة، مع محكيات أخرى، ببنية قابلة للتحليل، وتحتاج إلى بعض الصبر لكشفها؛ لأن هناك هوة بين ما هو صدفوي معقد، وتركيبي أعقد، ولا يستطيع أحد تركيب أو (إنتاج) حكاية من دون العودة إلى منظومة خفية من الوحدات والقواعد. أين نبحث، إذن، عن بنية الحكاية؟ الجواب هو، دون شك، في المحكيات. ولكن هل نجد هذه البنية في المحكيات كلها؟ كثير من الشارحين الذين يتفقون على فكرة البنية السردية، لا يستطيعون، مع ذلك، التسليم بإبعاد التحليل الأدبي عن أنواع العلوم التجريبية: إنهم يتجرؤون على المطالبة بتطبيق المنهج الاستقرائي الخالص على السرد، والبدء بدراسة كل المحكيات التي تنتمي إلى جنس معيّن، أو إلى عصر معين، أو إلى مجتمع ما، للانتقال بعدها، إلى رسم نموذج عام (للتحليل). لكن هذه النظرة السليمة تبقى مثالية. فاللسانيات نفسها التي تجمع أكثر من ثلاثة آلاف لغة لم تصل إلى هذا النموذج العام؛ ولهذا فقد كانت حكيمة وتوجهت إلى الاستنتاج. ومذاك تكونت وتقدمت بخطوات عملاقة واستطاعت استكناه وقائع لم تكن بعد مكتشفة(3). ما الذي يقال، إذن، عن التحليل السردي، الذي يواجه ملايين المحكيات؟ إنه مضطر إلى الاستعانة بالطريقة الاستنتاجية؛ وهو مجبر، أولاً، على تصور نموذج وصف افتراضي (يسميه اللغويون الأمريكيون نظرية)، وعلى الانتقال بعدها، وبالاعتماد على هذا النموذج، نحو الأنواع التي تسهم فيه،

وتبتعد عنه في الوقت نفسه: وهو في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، سيجد تعددية المحكيات وتنوعها التاريخي، والجغرافي، والثقافي(4)، وهو يمتلك وسيلة وحيدة للوصف.

من أجل حصر التنوع اللامتناهي للمحكيات وتصنيفها، ينبغي امتلاك نظرية (بالمعنى البراغماتي الذي تحدثنا عنه منذ قليل)، والعمل أولاً على البحث عنها، ووضع خطوطها العريضة. يمكن أن يكون تأسيس هذه النظرية سهلاً جداً إذا تبعنا منذ البداية، نموذجاً يقدم لها مصطلحاتها ومفهوماتها الأولى. ضمن الواقع الحالي للبحث، يبدو منطقياً، أن تقدم اللسانيات نفسها بوصفها نموذجاً مؤسساً للتحليل البنيوي للمحكي.

### 1. لغة المحكي:

#### 1.1. ما وراء الجملة:

إننا نعرف أن اللسانيات توقفت عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة التي تعتقد اللسانيات بأحقية الاهتمام بها. في الواقع، إذا كانت الجملة منظومة وليست سلسلة، ولا يمكن اختزالها إلى مجموعة من الكلمات التي تؤلفها، وتشكل بذلك، وحدة أصيلة، فإن الملفوظ، بالعكس، ليس شيئاً آخر غير تتابع للجمل التي تؤلفه: من وجهة نظر اللسانيات، لا يمتلك الخطاب شيئاً خارج الجملة: "يقول مارتينيه: الجملة هي أصغر وحدة ممثلة للخطاب بصورة كاملة(6). لم تهتم اللسانيات بموضوع أعلى من الجملة، لأنه لا يوجد بعد الجملة إلا جمل أخرى: إن عالم النبات الذي يصف الزهرة، لا يستطيع الاهتمام بوصف الباقة. ومع ذلك، من الواضح أن الخطاب نفسه (بوصفه مجموعة من الجمل) منظم، ويبدو، من خلال هذا التنظيم، كرسالة من لغة أخرى متفوقة على لغة اللسانيين(7): للخطاب وحداته، وقواعده، ونحوه: وفيما وراء الجملة، فإن على الخطاب أن يكون، على الرغم من تركيبه من جمل فقط، موضوع لسانيات ثانية بصورة طبيعية. وكان للسانيات الخطاب هذه، وخلال حقبة طويلة عنوان معروف هو: البلاغة؛ ولكن، وكنتيجة للعبة تاريخية، انتقلت البلاغة إلى جانب الآداب الجميلة، وانفصلت الآداب الجميلة عن دراسة اللغة، ووجب حديثاً إعادة

طرح المشكلة من جديد: لم تتطور لسانيات الخطاب الجديدة بعد، ولكنها، على الأقل، مسلم بها من قبل اللسانيين أنفسهم(8). هذا الأمر ذو دلالة: على الرغم من أن الخطاب يشكل موضوعاً مستقلاً، إلا أنه يجب أن يدرس بالاعتماد على اللسانيات؛ إذا كان يجب تقديم فرضية عمل لتحليلٍ مهمتهُ كبيرة جداً، ومواده لا متناهية، فإنه من المنطقي أن نبحث عن علاقة متماثلة بين الجملة وبين الخطاب، إلى الحد الذي يكون فيه التنظيم الشكلي نفسه هو الذي يتحكم بكل المنظومات السيميائية، مهما تكن ماهياتها، وأبعادها: الخطاب هو جملة كبيرة (ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً)، مثلما أن الجملة تشكل خطاباً صغيراً. تنسجم هذه الفرضية، جيداً، مع بعض مقترحات علم الإناسة الحالي: لاحظ جاكبسون، وكلود ليفي شتراوس أن الإنسانية تستطيع أن تعرّف عن نفسها من خلال القدرة على خلق منظومات ثانوية "كابحة" (أدوات تفيد في صنع أدوات أخرى، لفظ مزدوج للسان، موضوع المحرم الذي يسمح بتفريع العائلات)، يفترض اللساني السوفييتي إيفانوف أنه لا يمكن اكتساب اللغات الاصطناعية إلا بعد اللغات الطبيعية: تكمن الأهمية بالنسبة إلى الناس في القدرة على استخدام أنساق عديدة للمعنى وعلى مساعدة اللغة الطبيعية في تشكيل لغات اصطناعية. من المشروع، إذن، التسليم بوجود علاقة "ثانوية" بين الجملة والخطاب، وستسمى هذه العلاقة تماثلية، من أجل احترام الصفة الشكلية الخالصة للتطابقات. من الواضح أن اللغة العامة للمحكي ليست إلا إحدى الاصطلاحات اللسانية المقدمة للسانيات الخطاب(9)، وتخضع، بالنتيجة إلى الفرضية التماثلية: المحكي، بنيوياً، شريك الجملة، ولا يمكن اختزاله إلى مجموعة من الجمل: المحكي جملة كبيرة، مثلما أن كل جملة محققة هي، بطريقة معينة، بداية حكاية قصيرة. على الرغم من أن الأنواع الرئيسة للفعل تمتلك في المحكي دوالا أصلية (وغالباً معقدة كثيراً) فإننا نجدها فيه، في الواقع، وهي متضخمة ومتحولة: مثل الأزمنة، والصيغ، والنماذج، والشخصيات؛ بالإضافة إلى ذلك، تعارض "الموضوعات" نفسها المحمولات الفعلية، ولا تترك نفسها للخضوع للنموذج الجملة (من الجملة): لقد

وجد التصنيف الفاعلي الذي اقترحه غريماس(10) وظائف أساسية للتحليل القواعدي عبر كثرة شخصيات الحكاية. إن التماثل الذي نشير إليه هنا لا يحمل فقط قيمة استكشافية: إنه يفترض وحدة الهوية بين اللغة والأدب (على الرغم من أنه نوع من الناقل المفضل للمحكي): لم يعد ممكناً تصور الأدب فناً لا يهتم بأي علاقة مع اللغة، منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر، والعاطفة، أو الجمال: لا تتوقف اللغة عن مرافقة الخطاب عبر تغطيته بمرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، خاصة اليوم، لغةً، بالشروط نفسها للغة(11)؟

**1.2. مستويات المعنى:**

تقدم اللسانيات إلى التحليل البنيوي للمحكي، منذ البداية، تصوراً حاسماً، لأنها تهتم مباشرة بكل ما هو أساسي في أي نظام للمعنى، أي طريقة تنظيمه، وتسمح، في وقت واحد، بالتعبير عن كيفية أن المحكي ليس مجموعة بسيطة من العبارات وبتصنيف الكمية الكبيرة من العناصر التي تدخل في تركيب المحكي. هذا التصور هو تصور مستوى الوصف(12). إننا نعرف أن الجملة يمكن أن توصف على مستويات عديدة (صوتية، من حيث العناية بالأصوات الإنسانية شرحاً وتحليلاً، والقيام بالتجارب عليها دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه من لغات، وإلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العملية، أو من حيث البحث في الأصوات ذات الوظيفة الدلالية في إحدى اللغات كالبحث في السين والصاد في مثل سبر وصبر، ونحوية وسياقية)، تقع هذه المستويات ضمن علاقة تراتبية، لأنه إذا كان لكل مستوى وحداته وعلاقاته الخاصة به، مما يجبر كل مستوى من هذه المستويات على وصف مستقل، فإن أياً منها لا يستطيع لوحده أن ينتج معنى: كل وحدة تنتمي إلى مستوى معين لا تمتلك معنى إلا إذا استطاعت الاندماج بمستوى أعلى: الظاهرة في ذاتها، لا تدل على شيء على الرغم من أنها قابلة للوصف بصورة كاملة؛ وهي لا تشارك في المعنى المندمج في كلمة، وعلى الكلمة نفسها أن تندمج في الجملة(13).

تقدم نظرية المستويات (مثلما عبر عنها بينفنست) نموذجين من العلاقات: العلاقات التوزيعية (إذا كانت العلاقات متوضعة على مستوى واحد)، والعلاقات

الاندماجية (إذا كانت منقولة من مستوى إلى مستوى آخر). ينتج عن ذلك، أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإدراك المعنى. من أجل القيام بتحليل بنيوي، يجب أولاً، تمييز أحكام عديدة للوصف، ووضع هذه الأحكام ضمن منظور تراتبي (اندماجي). المستويات هي عمليات(14). من الطبيعي، إذن، أن تحاول اللسانيات الإكثار منها، خلال عملية تطورها. ما زال تحليل الخطاب غير قادر على العمل إلا على مستويات أولية كانت البلاغة قد حددت للخطاب، بطريقتها، خطتي وصف: هما التنظيم والبيان(15).

يرى كلود ليفي شتراوس، في تحليله لبنية الأسطورة، أن الوحدات المكونة للخطاب الأسطوري لا تحمل دلالة إلا لأنها تنضوي ضمن مجموعات، وهذه المجموعات نفسها تتحد فيما بينها(16)، ويقترح تودوروف، وهو يعيد أخذ فكرة الشكلانيين الروس، العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهما إلى أقسام صغرى: القصة (البرهان) المتضمنة لمنطق الأفعال، و"علم تركيب كلام" الشخصيات، والخطاب المشتمل على أزمنة الحكي، وصيغه، ونماذجه(17).

مهما يكن عدد مستويات المحكي المقترحة، والتعريف الذي نعطيه له، فإنه لا يمكن الشك بأن المحكي هو ترتيب للأحكام. إن فهم حكاية معينة، لا يعني فقط متابعة فك خيط القصة، ولكنه يعني أيضاً التعرف على "الطبقات" فيها، وإسقاط العلاقات الأفقية "للخيط" السردي على محور عامودي ضمني؛ إن قراءة حكاية (أو الاستماع إليها) لا تعني فقط الانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى، ولكنها تعني أيضاً الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.

سأسمح لنفسي هنا باتخاذ موقف الدفاع: في "الرسالة المسروقة" يحلل الشاعر الأمريكي "بو" بدقة فشل مدير الشرطة العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت حملاته التفتيشية دقيقة وكاملة، مثلما يقول، "ضمن دائرة اختصاصه": لم يهمل ضابط الشرطة أي مكان، و"أشبع بصورة كاملة مستوى التفتيش"، ولكن من أجل العثور على الرسالة التي يحميها بيقظته؛ كان يجب الانتقال إلى

مستوى آخر، واستبدال حصافة رجل البوليس بحصافة مخفي الرسالة. وبالطريقة نفسها، إن "التفتيش" الذي تم على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، لم يكتمل، ولكي يكون فعالاً، يجب أن يتوجه أيضاً، "عمودياً": لا يتموضع المعنى في "نهاية الحكاية"، إنه يتجاوزها؛ وهو واضح أيضاً كالرسالة المسروقة، ولا يمكن أن يضيع إلاّ إذا اتخذ البحث اتجاهاً واحداً. ولا تزال بعض الدراسات ضرورية من أجل التأكد من مستويات المحكي.

وما سنقترحه هنا يشكل صيغة مؤقتةً، وأهميتها تعليمية حصراً: إنها تسمح بتحديد المشكلات وحصرها، من دون أن نختلف، كما نعتقد، مع بعض التحليلات السابقة. إننا نقترح التمييز بين ثلاثة مستويات للوصف ضمن العمل السردي: مستوى الوظائف (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند بروب وعند بريمون)، ومستوى الأفعال (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كشخصيات فاعلة)، ومستوى "السرد" (ألذي هو، بوضوح، مستوى الخطاب عند تودوروف). نريد أن نذكّر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها وفق نموذج الاندماج التدريجي: لا معنى للوظيفة في ذاتها إلا إذا أخذت موقعها ضمن العمل العام لفاعل معين وهذا العمل نفسه يأخذ معناه الأخير من حقيقة أنه مسرود، ومعهود به إلى خطاب له قانونه الخاص به.

**2. الوظائف:**

**2. 1. تحديد الوحدات:**

تتألف كل منظومة من وحدات طبقاتها معروفة، ولذلك يجب، أولاً، تقطيع الحكاية، وتحديد أقسام الخطاب السردي التي يمكننا توزيعها على عدد صغير من الطبقات؛ وبكلمة واحدة، يجب تعيين أصغر الوحدات السردية. ووفق المنظور الاندماجي الذي عرفناه هنا، لا يمكن للتحليل أن يكتفي بتعريف توزيعي خالص للوحدات: يجب أن يكون المعنى، منذ البداية، هو معيار الوحدة: إن السمة الوظيفية لبعض أجزاء القصة هي التي تصنع الوحدات فيها: من هنا يأتي اسم الوظائف الذي أعطي مباشرة لهذه الوحدات الأولى. منذ عهد

الشكلانيين الروس(18) يتم تشكيل وحدة من كل قسم من القصة يظهر وكأنه نهاية علاقة معينة. إن روح كل وظيفة، هي بذرتها، إذا جاز التعبير، مما يسمح لها بزرع عنصر في الحكاية ينضج لاحقاً، على المستوى نفسه، أو على مستوى آخر: إذا كان فلوبير قد أخبرنا في عمله (قلب بسيط)، وفي لحظة معينة، أن بنات معاون قائد الشرطة في مدينة pont Leveque كن يمتلكن ببغاء، فذلك لأن هذا الببغاء سيكون له أهمية كبيرة، بعد ذلك، في حياة فيليسيتي: إن التعبير عن هذا التفصيل (مهما يكن الشكل اللساني)، يشكل، إذن، وظيفة، أو وحدة سردية. هل لكل شيء في الحكاية وظيفة؟ وهل لكل تفصيل مهما صغر معنى؟ هل يمكن أن تقسم الحكاية إلى وحدات وظيفية، بصورة كاملة؟ سنرى هذا لاحقاً، ولكن مما لا شك فيه أن هناك نماذج عديدة من الوظائف: لأنه يوجد نماذج عديدة من العلاقات. ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن بناء الحكاية يقوم دائماً على وظائف: وكل شيء فيها يحمل دلالة، بدرجات مختلفة. وهذه ليست مسألة فن (من قبل السارد) ولكنها مسألة بنية: إن ما يندرج، ضمن نظام الخطاب، يستحق الذكر، في الأصل: عندما يبدو تفصيل معين دون معنى، ومتمرداً على أي وظيفة، فإنه يحمل، على الأقل، معنى العبث أو اللافائدة: إذا لم يكن للشيء معنى انتفى وجوده. يمكننا القول بطريقة أخرى إن الفن لا يعرف الضجيج (بالمعنى الإخباري للكلمة)(19): إنه نظام خالص، ولا وجود للوحدات الضائعة(20)، وسواء كان الخيط طويلاً أم واهناً، أم متماسكاً، فإنه هو الذي يربطها بأحد مستويات القصة(21). إن الوظيفة، من وجهة نظر لسانية، هي وحدة من المضمون: هذا يعني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية(22)، وليس الطريقة التي عُبِّر بها عن هذا المضمون. هذا المدلول التأسيسي يمكن أن يمتلك عدداً من الدوال المختلفة، مراوغة غالباً: إذا قيل لي في (غولدفينجر) إن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين من عمره، فإن هذه المعلومة تنطوي على وظيفتين، في وقت واحد، وتأثيرهما غير متوازن: إن عمر الشخصية يندمج، من جهة، ضمن نوع من

الصورة الشخصية (وفائدة ذلك ليست معدومة في الحكاية، ولكنها منتشرة، ومؤجلة)، ومن جهة أخرى، إن المدلول الآني للملفوظ هو أن بوند لا يعرف محاوره المستقبلي: تتطلب الوحدة، إذن، علاقة قوية جداً، (انفتاح خطر معين، وإلزام بالتحقق). من أجل تعيين الوحدات السردية الأولى، من الضروري، إذن، ألا نضيِّع، أبداً، من أمامنا السمة الوظيفية للأجزاء التي نفحصها، وأن نقبل، مسبقاً، أن هذه الأقسام لا تتطابق، بصورة قدرية، مع الأشكال التي نعرفها، تقليدياً، في مختلف الأقسام من الخطاب السردي (أفعال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات داخلية إلخ..)، وبصورة أقل، مع طبقات (نفسية) (مثل التصرفات، والمشاعر، والأهداف، والدوافع، وعقلانية الشخصيات).

وبالطريقة نفسها، عندما لا تكون لغة السرد هي لغة الكلام الملفوظ على الرغم من أنها تدعمها غالباً، فإن الوحدات السردية ستصبح جوهرياً مستقلة عن الوحدات اللسانية: من المؤكد أن هذه الوحدات يمكن أن تتطابق، ولكن ليس باستمرار، وستُقدم الوظائف، تارة، عبر وحدات أعلى من الجملة (مجموعات من الجمل بمقاييس مختلفة، وحتى إلى العمل في كليته)، وتارةً أخرى عبر وحدات أدنى من الجملة (مثل التركيب التعبيري، والكلمة، وحتى ضمن الكلمة بعض العناصر الأدبية فقط)(23).

عندما يقال لنا إن بوند يناوب في مكتبه، ويعمل في قسم سري، وفجأة يرن الهاتف (يرفع بوند إحدى السماعات الأربع)، فإن الرقم أربعة يشكل وحده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى تصور ضروري لمجموعة القصة (وهو التقنية البيروقراطية العالية)؛ في الواقع، إن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللغوية (الكلمة) ولكن فقط قيمتها الدلالية (لغوياً، لا تهدف الكلمة أربعة أبداً التعبير عن (الأربعة)؛ هذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن أن يكون أدنى من الجملة، مع بقائها تابعة للخطاب، إنها تتجاوز، عندئذٍ، ليس الجملة التي تبقى مادياً أدنى منها، ولكنها تتجاوز مستوى الدلالة الذي ينتسب، مثل الجملة إلى اللسانيات بالمعنى الدقيق للكلمة.

**2.2. طبقات الوحدات:**

يجب تقسيم هذه الوحدات الوظيفية إلى عدد قليل من الطبقات الشكلية. إذا أردنا تحديد هذه الطبقات دون العودة إلى جوهر المضمون (مثل الجوهر النفسي)، فإنه يجب، من جديد، النظر إلى مختلف مستويات المعنى: ترتبط بعض الوحدات بوحدات أخرى في المستوى نفسه، ولكي يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى مستوى آخر. من هنا تأتي، منذ البداية، طبقتان كبيرتان من الوظائف، الوظائف الأولى هي وظائف توزيعية، والوظائف الأخرى هي وظائف اندماجية. تتطابق الأولى مع وظائف بروب، والتي أعاد بريمون أخذها، خاصة، ويطلق على هذه الوظائف التوزيعية اسم "وظائف" (على الرغم من أن الوحدات الأخرى هي أيضاً وظيفية)؛ ونموذجها كلاسيكي منذ تحليل توماشفسكي: إن شراء مسدس حربي يرتبط باللحظة التي سنستخدمه فيها، (وإذا لم نستخدمه، فإن ذلك يشير إلى ضعف في الإرادة)، وإن رفع سماعة الهاتف مرتبط باللحظة التي نعيدها فيها إلى مكانها؛ وإدخال الببغاء إلى بيت فيليسيتي مرتبط بحادثة الحشو بالقش، والعشق الهيامي... إلخ. تتضمن الطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات، ذات الطبيعة الاندماجية، كل الإشارات (بالمعنى الشامل جداً للكلمة)(24)، وبهذا لا تحيل الوحدة إلى فعل تكميلي يكون فيها نتيجة، ولكنها تحيل إلى تصور موسع، إلى حد ما، وضروري لمعنى القصة: مثل الإشارات الطبيعية المتعلقة بالشخصيات، والمعلومات النسبية عن هويتهم، وأخبار الطقس... إلخ؛ إن علاقة الوحدة بلازمتها لم تعد علاقة توزيعية (تحيل إشارات عديدة غالباً إلى مدلول واحد، ولم يعد نظام ظهورها في الخطاب متعلقاً بالموضوع، بالضرورة) ولكنها علاقة اندماجية؛ ولكي نفهم فائدة العلامة الإشارية يجب الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه هناك فقط يُفك رمز الإشارة؛ إن القوة المؤسساتية الداعمة لبوند، والواضحة من خلال عدد أجهزة الهاتف، ليس لها أي انعكاس على توالي الأفعال التي ينخرط فيها بوند عبر قبول الاتصال؛ ولا تأخذ

معنى إلا على مستوى تصنيف عام للفاعلين (بوند من جهة النظام)؛ إن الإشارات هي وحدات دلالية حقيقية، من خلال الطبيعة العامودية، إلى حد ما، لعلاقاتها، لأن هذه الإشارات، وبعكس (الوظائف) بالمعنى الدقيق للكلمة، تحيل إلى مدلول، وليس إلى (عملية)؛ إن صحة الإشارات (أعلى)، وقد تكون أحياناً افتراضية، خارج التركيب التعبيري الواضح (يمكن ألا يسمى طبع شخصية معينة أبداً، ولكنه مع ذلك، يشار إليه باستمرار)، وهذه صحة نموذجية؛ في مقابل ذلك، إن صحة (الوظائف) بعيدة دائماً، فهي صحة تركيبية دلالية. تتضمن الوظائف والإشارات، إذن تمييزاً كلاسيكياً آخر: تتطلب الوظائف علاقات كنائية، وتفرض الإشارات العلاقة الاستعارية؛ تتطابق إحداها مع وظيفية العمل، وتتطابق الأخرى مع وظيفية الوجود(26).

ينبغي أن تساعد هاتان الطبقتان الكبيرتان المتعلقتان بالوظائف والإشارات على تقديم نوع من التصنيف للمحكيات.

بعض المحكيات وظيفية بقوة (مثل الحكايات الشعبية)، وفي مقابل ذلك، هناك محكيات إشاراتية بقوة (مثل الروايات النفسية)؛ وبين هذين المحورين، هناك سلسلة من الأشكال الوسيطة، والمتعلقة بالقصة، والمجتمع، والجنس. ولكن هذا ليس كل شيء: داخل كل طبقة من هاتين الطبقتين، من الممكن، مباشرةً، تحديد طبقتين فرعيتين من الوحدات السردية.

إذا أخذنا طبقة الوظائف، ليس لوحداتهما الأهمية نفسها؛ فبعضها يشكل مفاصل حقيقية للمحكي (أو المقطع من المحكي)؛ وبعضها الآخر (يملأ) الفضاء السردي الذي يفصل الوظائف المفصلية: تسمى الأولى الوظائف الرئيسة (أو المركزية)، وتسمى الثانية وظائف تحضيرية، بالنظر إلى طبيعتها التكميلية. لكي تكون وظيفة معينة وظيفة رئيسة، يكفي أن يفتح الفعل الذي تستند إليه (أو يحافظ أو يغلق) نهاية متكررة بالنسبة إلى تتمة القصة، أي أن يفتتح الشك أو ينهيه؛ إذا كان الهاتف يرن في جزء من الحكاية، فإنه من الممكن أيضاً أن نجيب عليه أو لا نجيب، مما يقضي بتوجيه القصة ضمن

طريقتين مختلفتين. في المقابل، من الممكن دائماً امتلاك إشارات تحضيرية، بين وظيفتين رئيستين، تتجمع حول قطب أو آخر دون تعديل طبيعتها التناوبية: إن الفضاء الذي يفصل (الهاتف رن) و(بوند رفع السماعة) يمكن يملأ بكمية كبيرة من الحوادث العرضية الصغيرة، والأوصاف الصغيرة (بوند يتوجه نحو المكتب، يتناول السماعة، ويضع سيكارته)... إلخ. تبقى هذه المحفزات وظيفية، ضمن الحد الذي تدخل فيه بارتباط مع مركز معين، ولكن وظيفتها مخففة، وأحادية الجانب، وهامشية: يتعلق الأمر هنا بوظيفية تاريخية خالصة، (إننا نصف ما يفصل بين لحظتين من لحظات التاريخ)، في حين أنه في المكان الذي يجمع وظيفتين رئيستين، تتجلى وظيفية مزدوجة، فهي تاريخية ومنطقية، في وقت واحد: إن الوظائف التحضيرية ليست إلا وحدات تعاقبية، والوظائف الرئيسة هي وحدات تعاقبية ومنطقية في الوقت نفسه. في الواقع كل شيء يبعث على الاعتقاد أن باعث النشاط السردي هو تداخل التعاقب والنتيجة، إن ما يأتي - بعد - يقرأ في المحكي على أنه حدث عبر...؛ يصبح المحكي، في هذه الحالة، تطبيقاً نظامياً للخطأ المنطقي، المفروض من الفلسفة المدرسية تحت صيغة (بعد هذا، بسبب قربه من هذا) والذي يمكن أن يكون شعار القدر والذي يكون فيه المحكي، بصورة عامة، هو (اللغة) وهذا (السحق) للمنطق وللزمن هو دعامة الوظائف الرئيسة التي تكملها، من النظرة الأولى، يمكن أن تكون هذه الوظائف غير دلالية بقوة؛ وما يشكلها، ليس المشهد (الأهمية، والمجلد، والندرة وقوة الفعل الملفوظ) ولكن، إذا أمكن القول، الخطر: إن الوظائف الرئيسة هي لحظات الخطر في الحكاية؛ بين هاتين النقطتين من التعاقب، وبين هذين المركزين للتوزيع، تمتلك المحفزات الفرعية مناطق أمان، واستراحة ورفاهية؛ مع ذلك، لهذه (الكماليات) فائدة: من وجهة نظر القصة، قد يمتلك المحفز وظيفة ضعيفة ولكنها لا تنعدم قط: هل هو زائد (بالمقارنة مع مركزه)، ويشارك في اقتصاد الرسالة؛ ولكن ليست هذه هي الحالة: إن الإشارة الزائدة في الظاهرة، تحمل دائماً وظيفة استدلالية: فهي تسرع الخطاب، أو تؤخره، أو تعمل على

دفعه، وهي تلخص، وتستبق، وأحياناً تضيع(27): يبدو المبشّر إليه دائماً شيئاً يستحق الذكر، والمحفّز يوقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب المقول: وكان لهذا المؤشّر إليه، وسيكون له دائماً معنى في الخطاب؛ إن الوظيفة الدائمة للمحفّز، إذن، وفي كل الحالات، هي وظيفة تنبيهية (إذا استخدمنا تعبير جاكبسون)؛ فهي تحافظ على التواصل بين السارد والمسرود له. لنقل إنه لا يمكن إلغاء مركز معين دون تشويه القصة، ولا يمكن أيضاً إلغاء محفّز دون تشويه الخطاب. أما فيما يتعلق بالطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات السردية (الإشارات)، الطبقة الاندماجية، فإن الوحدات التي توجد فيها تشترك في أنها لا تستطيع أن ترمم نفسها (أو أن تكتمل) إلا على مستوى الشخصيات أو على مستوى السرد؛ إنها تشكل جزءاً من علاقة معلمية(28)، يستمر تعبيرها الثاني الخفي، والتوسعي في حدث، أو شخصية، أو في العمل كله؛ مع ذلك، يمكن أن نميز في هذه الوحدات إشارات بالمعنى الدقيق للكلمة، تحيل إلى طبع، أو إحساس، أو جو معين (مثل الشك) أو فلسفة، أو معلومات، والذين يفيدون في التموضع ضمن الزمن والفضاء. إن القول بأن بوند مناوب في مكتب مفتوح النافذة يفسح المجال لرؤية القمر بين غيوم كثيفة تتحرك، وفي هذا إشارة إلى ليلة صيف عاصفة، ويشكل هذا الاستنتاج نفسه إشارة مناخية تحيل إلى المناخ الثقيل، والمقلق لفعل لم نعرفه بعد. تحمل الإشارات دائماً، إذن، مدلولات خفية؛ وفي المقابل، فإن المخبرين لا يحملون هذه المدلولات، على مستوى القصة على الأقل: وهذه معطيات خالصة، ودالة مباشرة. تتطلب الإشارات نشاطاً لفك الرموز: يتعلق الأمر بالنسبة للقارئ، بالتعرف على طبع ومناخ: يقدم المخبرون معرفة جاهزة؛ إن وظيفتهم، مثل وظيفة المحفزات، ضعيفة، إذن، ولكنها ليست عديمة الفائدة: إن الخبر، مهما كانت "مدّته" بالنسبة إلى بقية القصة، (مثل العمر الدقيق لشخصية معينة)، يفيد في إعطاء مصداقية لواقعية المرجع، وفي تجذير التخييل في الواقع: إنه عامل واقعي، وبهذه الصفة، يمتلك وظيفية أساسية، ليس على مستوى القصة، ولكن على مستوى الخطاب(29).

يبدو أن النويات المركزية، والمحفّزات، ولإشارات، والمخبرين، يشكلون الطبقات الأولى التي يمكن أن نوزع عليها وحدات المستوى الوظيفي. يجب إلحاق هذا التصنيف بملاحظتين. أولاً، إن أي وحدة يمكن أن تنتمي، في الوقت نفسه، إلى طبقتين مختلفتين: إن شرب الويسكي (في سوق في مطار) هو فعل يمكن أن يفيد كمحفّز للإشارات "الرئيسة" للانتظار، وهو أيضاً، وفي الوقت نفسه، إشارة إلى نوع من الوسط المكاني (مدنية، استرخاء، ذكريات... إلخ): يقول آخر، يمكن أن تكون بعض الوحدات مختلطة. إنها لعبة الشكل الممكن في اقتصاد الحكاية؛ في رواية "غولدفينجر"، يتلقى بوند، قبل التفتيش في غرفة عدوه، موافقة على التفتيش من رئيسه: الإشارة هي وظيفة "رئيسة" خالصة؛ لقد تغيّر هذا التفصيل، في الفيلم: يختطف بوند صرة الخادمة وهو يداعبها، دون أن تعترض؛ لم تعد اشارة وظيفية فقط، ولكنها علاماتية أيضاً، حيث تحيل إلى طبع بوند (مثل جرأته ونجاحه مع النساء).

وفي المكان الثاني، يجب ملاحظة أن الطبقات الأخرى التي تحدثنا عنها يمكن أن تخضع لتوزيع آخر، أكثر انسجاماً مع النموذج اللساني. في الواقع، تلك المحفزات، والإشارات، والمخبرون سمة مشتركة: فهم يشكلون امتدادات بالنسبة إلى النويات المركزية: تشكل النويات (مثلما سنرى) مجموعات منجزة من التعبيرات القليلة إلى حد ما، ويتحكم فيها منطق معين، هي ضرورة وكافية، في الوقت نفسه؛ تأتي الوحدات الأخرى لملء هذه البنية المعطاة، وفق نموذج التزايد المطلق، من حيث المبدأ؛ إننا نعرف أن هذا هو ما يحدث بالنسبة للجملة المكونة من جمل بسيطة، المركبة باستمرار من إضافات، وملء فراغات، وتغليفات، إلخ...: والمحكي، مثل الجملة، قابل للتحفيز باستمرار.

علق مالارميه مثل هذه الأهمية على هذا النموذج من البنية الذي ألف وفقه قصيدة (jamais un coup de des)، والتي يمكن أن نعتبرها، بعقدها، ودواخلها، وكلماتها العقدية، وكلماتها المخرَّمة، كرمز لكل محكي، وكل لسان.

**3.2. النحو الوظيفي:**

كيف، ووفق أي قواعد ترتبط هذه الوحدات المختلفة، بعضها ببعض على طول التركيب التعبيري السردي؟ ما هي قواعد التأليف الوظيفي؟.

يمكن للمخبرين والإشارات أن يتحدوا فيما بينهم بحرية: مثل الصورة الشخصية التي تقرب، دون خوف، معطيات الحالة العائلية، من السمات الشخصية. إن علاقة إشراك بسيطة تجمع بين المحفزات والمراكز: يتطلب المحفّز، بالضرورة، وجود وظيفة رئيسة يرتبط بها، ولكن ليس بصورة متزامنة. أما بالنسبة للوظائف الرئيسة، فإن علاقة التضامن هي التي توحدها: تقود وظيفة من هذا النوع إلى وظيفة أخرى من النوع نفسه، وبصورة متزامنة. يجب التوقف قليلاً عند هذه العلاقة الأخيرة: لأنها تحدد أولاً شكل المحكي (الامتدادات قابلة للإلغاء، والمراكز ليست كذلك)، ومن ثم لأنها تهم، أساساً، أولئك الذين يبحثون عن إعطاء المحكي بنية معينة. لقد أشرنا سابقاً إلى أن المحكي يخلط، من خلال بنيته نفسها بين التتابع والنتيجة، وبين الزمن والمنطق. وهذا الغموض هو الذي يشكل المشكلة المركزية للنحو السردي. هل هناك وراء المحكي منطق لا زماني؟ ما زالت هذه النقطة نقطة خلاف بين الباحثين إلى الوقت الحالي. يتمسك بروب الذي فتح تحليله، مثلما نعرف، الطريق للدراسات الحالية، بعدم قابلية اختزال نظام التسلسل الزمني: الزمن، بالنسبة إليه، هو الواقع، ولهذا السبب، يبدو له من الضروري تجذير الحكاية ضمن الزمن. مع ذلك، إن أرسطو نفسه وهو يعارض التراجيديا (المعروفة بوحدة الفعل) بالتاريخ (المعروف بتعددية الأفعال ووحدة الزمن) يعزو الأولوية إلى المنطق على حساب التسلسل الزمني(30) هذا هو ما يفعله كل الباحثين الحاليين مثل (كلود ليفي شتراوس، وغريماس، وبريمون، وتودوروف)، والذين أبدوا جميعاً موافقتهم على اقتراح ليفي شتراوس (وإن كانوا يختلفون حول نقاط أخرى): "إن نظام التتابع الزمني يتلاشى ضمن بنية مسجلة لا زمنية"(31) في الواقع، يحاول التحليل الحالي القيام "بالتقطيع الزمني" للمضمون السردي، وإخضاعه لما يسميه مالارميه، بخصوص اللغة الفرنسية، "الخزانات الكبيرة الأولوية للمنطق"(32)

أو بصورة أدق، إن المهمة، وهذه رغبتنا على الأقل، هي الوصول إلى إعطاء وصف بنيوي للوهم التاريخي، وعلى المنطق السردي أن يأخذ بعين الاعتبار الزمن السردي. يمكن القول، بطريقة أخرى، إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية للمحكي "للخطاب"، مثلما أن الزمن، في اللغة، لا يوجد إلا على شكل منظومة؛ من وجهة نظر المحكي، لا وجود لما نسميه زمناً، أو على الأقل لا يوجد إلا وظيفياً، كعنصر من نظام سيميائي: لا ينتمي الزمن إلى الخطاب، بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه ينتمي إلى المرجعية؛ المحكي واللغة لا يعرفان إلا زمناً سيميائياً؛ إن الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي، "واقعي"، مثلما يظهره تفسير بروب، وتحت هذا العنوان يجب على الوصف البنيوي دراسته(33).

ما هو، إذن، هذا المنطق الذي يخضع الوظائف الرئيسة للحكاية؟ هذا ما نسعى إلى إيضاحه بدقة، وهذا ما كان حتى الآن قد نوقش بصورة واسعة. سنرى، إذن، إسهامات أ.ج.غريماس، وبريمون، وتودوروف، في العدد الثامن من مجلة (اتصالات)، عام 1966، والذين درسوا منطق الوظائف كلها. ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسة من البحث، عرضها تودوروف. الطريق الأول (بريمون)، هو الأكثر منطقية بالمعنى الدقيق: يتعلق الأمر بإعادة تأليف قواعد التصرفات الإنسانية التي تستخدمها الحكاية، وبسبر مسار "الخيارات" التي تخضع له مثل هذه الشخصية بصورة قدرية(34)، في كل نقطة من الحكاية، وباستخدام ما يمكن تسميته بالمنطق الخاص بالطاقة(35)، لأنه يمسك بالشخصيات في اللحظة التي يختارون فيها القيام بالفعل.

النموذج الثاني لساني (ليفي شتراوس، غريماس): إن الاهتمام الأساسي لهذا البحث هو العثور على تعارضات نموذجية في الوظائف، وانسجاماً مع مبدأ جاكبسون في (الشعرية)، تمتد هذه التعارضات على مسار السرد كله (مع ذلك، سنرى التطورات الجديدة التي صحح من خلالها غريماس نموذجية الوظائف أو أكملها).

الطريق الثالث الذي فتحه تودوروف مختلف قليلاً، لأنه يضع التحليل على مستوى "الأفعال" (أي الشخصيات) عبر محاولة تأسيس قواعد ينظّم من خلالها المحكي عدداً من المحمولات الأساسية ويبدلها، ويحولها. ليس المقصود الاختيار بين فرضيات العمل هذه؛ فهي ليست متعارضة ولكنها متنافسة، وهي حالياً في مرحلة التشكل الكامل. إن الإضافة الوحيدة التي نسمح لأنفسنا بإضافتها إلى هذه الفرضيات تتعلق بأبعاد التحليل. حتى إذا نحينا جانباً الإشارات، والمخبرين، والمحفزات، يبقى أيضاً في المحكي (خاصة عندما يتعلق الأمر برواية، وليس بحكاية) عدد كبير من الوظائف الرئيسة؛ ولا يمكن السيطرة على عدد كبير منها إلا من خلال التحليلات التي ذكرناها سابقاً، والتي اشتغلت حتى الآن على مفاصل الحكاية الكبرى. مع ذلك، يجب توقع وصف دقيق بشدة، من أجل النظر في وحدات الحكاية كلها، وأصغر الأجزاء فيها؛ نذكر بأن الوظائف الكبرى لا يمكن تحديدها من خلال أهميتها، ولكن فقط من خلال طبيعة علاقاتها: إن "اتصالاً هاتفياً"، وإن بدا غير ذي أهمية، يشتمل، من جهة، على بعض الوظائف الرئيسة (صوت الجرس، رفع السماعة، الحديث، وضع السماعة) ويجب من جهة أخرى وجود قدرة على تعليقه، في مجمله، بالمفاصل الكبرى من الحكاية، بالتدريج، على الأقل. تتطلب التغطية الوظيفية للحكاية تنظيماً للبدائل التي لا تستطيع وحدة أساسها إلا أن تكون مجموعة صغيرة من الوظائف، التي ستسمى هنا متوالية (بحسب بريمون). إن المتوالية هي تتمة منطقية للنويات المركزية المتحدة فيما بينها عبر علاقة تضامن(36) وتنفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد تعبيراتها سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يبقى لأحد تعبيراتها نتيجة. إذا أخذنا، قصداً، مثالاً، غير ذي معنى، فإننا نطلب سلعة ما فنتلقاها، ونستهلكها وندفع ثمنها فإن هذه الوظائف المختلفة تشكل متوالية مغلقة، لأنه من غير الممكن تقديم الطلب، ، أو إلحاق الدفع دون الخروج من كل متجانس هو "الاستهلاك". إن المتوالية، في الواقع، قابلة دائماً للتسمية. إن بروب، ثم بريمون، وهما يحددان الوظائف الكبرى للحكاية، أجبرا مسبقاً على تسميتها (خداع، خيانة، نضال، عقد، إغراء، إلخ..)؛ إن عملية التسمية لا يمكن تجنبها، أيضاً بالنسبة للمتواليات عديمة الفائدة، وهذا ما يمكن

تسميته "المتواليات الصغيرة جداً"، وهي تشكل غالباً العقدة الأكثر صغراً في النسيج السردي. هل هذه التسميات هي فقط من اختصاص المحلل؟ بعبارة أخرى، هل هي لغة واصفة بصورة خالصة؟ مما لا شك فيه أنها كذلك لأنها تعالج قانون المحكي، ولكن يمكننا تخيل أنها تشكل جزءاً من لغة نقدية داخلية عند القارئ (أو الناشر) نفسه، الذي يقبض، مباشرة، على منطق الأفعال ككل اسمي: إن القراءة هي تسمية؛ والاستماع ليس فقط إدراك لغة، ولكنه يعني أيضاً بناءها. عن عنوانات المتوالية تشابه، إلى حد ما، هذه الكلمات الافتتاحية لآلات الترجمة، التي تغطي بطريقة مقبولة، تنوعاً كبيراً من المعاني والتباينات. تتضمن لغة الحكاية الموجودة فينا مسبقاً، هذه العنوانات الأساسية: يرتبط المنطق المغلق، الذي يشكل متوالية، باسمه: تفرض كل وظيفة تفتتح إغراء، منذ ظهورها في الاسم الذي تبعثه، القضية الكاملة للإغراء، مثلما فهمنا هذا الإغراء من كل الحكايات التي شكلت فينا لغة الحكي. وعلى الرغم من أهمية المتوالية القليلة، لأنها تتشكل من عدد قليل من النويات المركزية، فإنها تشتمل دائماً على لحظات خطر، وهذا ما يسوغ تحليلها: يمكن أن يبدو من غير المنطقي التشكيل في متواليات للتتمة المنطقية لأفعال صغيرة تشكل فعل تقديم السيكارة (تقديم، قبول، إشعال، تدخين)؛ ولكن، في كل نقطة من هذه النقاط، يمكن للمعنى أن يتبدل: يقدم رئيس جيمس بوند، دوبون، له النار من ولاعته، لكن بوند يرفض؛ إن معنى هذا التحول هو أن بوند يخشى أن تكون هناك لعبة مفخخة(37).

المتوالية، إذن، هي وحدة منطقية خطرة: وهذا ما يسوغها بالحد الأدنى: وهي قائمة، أيضاً، بالحد الأقصى: فهي منغلقة على وظائفها، وتذوب تحت اسمها، وهي تشكل، هي نفسها، وحدة جديدة، جاهزة للعمل كتعبير بسيط عن متوالية أخرى أكثر سعة. إليكم متوالية صغيرة: مد اليد، ومصافحتها، وتركها؛ يصبح هذا السلام وظيفة بسيطة: فهو من جهة يأخذ دور إشارة (استرخاء دوبون، ونفور بوند)، ويشكل من جهة أخرى، تعبيراً عن متوالية أكثر سعة، تسمى اللقاء، وتعبيراتها الأخرى (اقتراب، وتوقف، ونداء، وسلام،

وإقامة) ويمكن أن تكون هي نفسها متواليات صغيرة. إن شبكة متكاملة من البدائل هي التي تشكل الحكاية، بدءاً من أصغر القوالب وانتهاء بأكبر الوظائف. يتعلق الأمر هنا بطبقة تبقى داخلية على المستوى الوظيفي: وعندما تستطيع الحكاية أن تتنامى بالتدريج، من سيكار دوبون إلى معركة بوند ضد غولدفينجر، عندها فقط ينتهي التحليل الوظيفي: وعندئذ يمس هرم الوظائف المستوى التالي (وهو مستوى الأفعال). يوجد، إذن، نحو داخلي في المتواليات، وفي الوقت نفسه، يوجد نحو استبدالي للمتواليات فيما بينها. تأخذ الواقعة الأولى من غولدفينجر شكلاً هرمياً.

**التمثيل المرسوم ص 38**

من الواضح أن هذا التمثيل تحليلي. يدرك القارئ نفسه، تتمة أفقية للتعبيرات. ولكن ما تجب الإشارة إليه، هو أن تعبيرات متواليات عديدة يمكن أن تتداخل فيما بينها بقوة: لا تنتهي المتوالية إلا بعد أن تظهر الكلمة الأولى من متوالية جديدة: تتبادل المتواليات الأمكنة(38)؛ تتبدل بنية المحكي وظيفياً: وبهذا الطريق "يتماسك" المحكي و"يمتص" في الوقت نفسه. في الحقيقة، لا تتوقف عملية تداخل المتواليات داخل العمل الواحد، من خلال ظاهرة الانقطاع الجذري، إلا إذا جمعت بعض القوالب الكتيمة التي تشكل هذا التداخل في مستوى أعلى للأفعال (للشخصيات). يتألف عمل غولدفينجر من ثلاثة أحداث مستقلة وظيفياً لأن قوالبها الوظيفية تتوقف مرتين عن التواصل: لا يوجد أي علاقة تتابعية بين حادثة المسبح وحادثة فورت - كنوكس؛ ولكننا نرى في المقابل، استمرار علاقة فاعلية، لأن الشخصيات (وبالنتيجة بنية علاقاتهم) هي نفسها. إننا نعرف هنا الملحمة (مجموع الحكايات الخرافية المتنوعة): الملحمة هي حكاية منكسرة على المستوى الوظيفي ولكنها موحدة على المستوى العاملي (يمكن أن يتأكد هذا في الأوديسا أو في مسرح بريخت). يجب، إذن، إحاطة مستوى الوظائف (الذي يقدم القسم الأكبر من التركيب التعبيري السردي)؛ بمستوى أعلى تستمد منه وحدات المستوى الأول، بالتدريج، معناها، وهو مستوى الأفعال.

## 3. الأفعال:

### 3. 1. نحو وضع بنيوي للشخصيات

إن مفهوم الشخصية، في الشعرية الأرسطية، ثانوي، ويخضع بصورة كاملة لمفهوم الفعل: يمكن أن يوجد حكاية خرافية من دون "صفات"، هذا ما يقوله أرسطو، ولكنه لا يوجد صفات من دون حكاية خرافية. أخذ بعض المنظرين الكلاسيكيين مثل "فوسيوس" وجهة النظر هذه. بعد ذلك أخذت الشخصية سمة نفسية ثابتة، بعد أن كانت مجرد اسم، وممثلة للحدث(39)، لقد أصبحت فرداً، وشخصاً، لقد أصبحت، باختصار، كائناً كاملاً، حتى وإن لم يفعل شيئاً، أو قبل أن يتصرف(40)، لم تعد الشخصية تابعة للحدث، وبدأت تجسد، مسبقاً، جوهراً نفسياً؛ يمكن أن تخضع هذه الماهيات للإحصاء الذي كان شكله الأكثر وضوحاً القائمة التي يستخدمها المسرح البرجوازي (المغناج، والأب النبيل، إلخ). كان التحليل البنيوي ينفر، منذ ظهوره، من دراسة الشخصيات بوصفها ماهية، وكان ذلك من أجل تصنيفها؛ ومثلما ذكر تودوروف، ذهب توماشيفسكي إلى حد إنكار أيِّ أهمية سردية للشخصية، وقد تم التخفيف من وجهة النظر هذه، بعد ذلك. لم يصل بروب إلى حد إبعاد الشخصيات عن التحليل ولكنه اختزلها إلى تصنيف بسيط قائم، ليس على الدخيلة النفسية، ولكن على وحدة الفعل التي يمنحها لها المحكي (فهي إما مانحة لمادة غرائبية، أو أنها تقدم المساعدة، أو أنها خبيثة، إلخ...).

لم تتوقف الشخصية، منذ بروب، عن فرض المشكلة نفسها على التحليل البنيوي للمحكي: فمن جهة تشكل الشخصيات (مهما كان اسمها، درامية، شخصية، فاعلة) خطة وصف ضرورية، لا يمكن خارجها فهم "الأحداث" الصغيرة المروية، إلى حد أنه يمكن القول إنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون "شخصيات"(41)، أو على الأقل من دون "ممثلين"؛ ولكن هؤلاء "الممثلين" الكثيرين، من جهة أخرى، لا يمكن وصفهم أو تصنيفهم بتعبيرات "الأشخاص"، سواء اعتبرنا "الشخص" شكلاً قصصياً خالصاً، محصوراً في

بعض الأجناس (التي نعرفها جيداً)، وبالتالي فإنه يجب الاحتفاظ بالحالة الواسعة جداً، لكل المحكيات (حكايات شعبية، نصوص معاصرة) التي تشتمل على ممثلين، ولكن ليس على أشخاص؛ أم أعلنا أن الشخص ليس إلا عقلنة نقدية يفرضها عصرنا على مجرد ممثلين حكائيين. لقد جهد التحليل البنيوي، الحريص جداً على عدم تعريف الشخصية بتعبيرات الماهيات النفسية، لكي يعرف الشخصية، عبر فرضيات مختلفة، ليس بوصفها "كائناً" ولكن بوصفها "فاعلاً مشاركاً". كل شخصية، بالنسبة لبريمون، يمكن أن تكون الممثلة لمتواليات الأفعال الخاصة بها (خداع، إغراء)؛ عندما تنطوي المتوالية الواحدة على شخصيتين (وهذه هي الحالة الطبيعية)، فإن هذه المتوالية تحمل منظورين، أو إذا فضلنا، تحمل اسمين (ما يعتبره أحدهم خداعاً، يعتبره الآخر تحايلاً)؛ بصورة عامة، تعد كل شخصية، حتى وإن كانت ثانوية، بطلة متواليتها. ينطلق تودوروف، وهو يحلل رواية نفسية (العلاقات الخطيرة)، ليس من الشخصيات ـ الأشخاص، ولكن من ثلاث علاقات كبيرة يمكن أن ينخرطوا فيها، والتي يسميها محمولات الأساس (وهي الحب، والتواصل، والمساعدة)؛ تخضع هذه العلاقات في التحليل لنوعين من القوانين: قانون الانحراف عندما يتعلق الأمر بالاهتمام بعلاقات أخرى، وقانون الفعل عندما يتعلق الأمر بوصف تحول هذه العلاقات عبر مسار القصة: هناك كثير من الشخصيات في "العلاقات الخطيرة" ولكن "ما يقال عنها" (محمولاتها) يقبل التصنيف(42). اقترح غريماس، أخيراً، وصف شخصيات الحكاية وتصنيفها، ليس وفق ما هم عليه، ولكن وفق ما يفعلون (من هنا يأتي اسم الفاعلين)، ولهذا السبب فهي تشترك بثلاثة محاور دلالية كبيرة، نجدها في الجملة (الفاعل، المفعول، المضاف إليه، والمفعول الظرفي) والتي هي الاتصال، والرغبة أو البحث، والاختبار؛(43) ومثلما أن هذا الاشتراك ينتظم عبر ثنائيات، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات يخضع، هو أيضاً، لبنية نموذجية (فاعل ـ مفعول به ـ مرسل ـ مستقبل، مساعد ـ معارض) ترتسم على طول الحكاية؛ ومثلما أن الفاعل يحدد طبقة، فإنه يمكن وجود فاعلين مختلفين كثر، يستخدمون وفق قوانين التعدد، والإبدال، والنقص.

تشترك هذه المفهومات الثلاثة في نقاط عديدة. يجب أن نكرر أن النقطة الرئيسة هي تعريف الشخصية من خلال مشاركتها في دائرة الأفعال، وهذه الدوائر قليلة، ونموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا نسمي مستوى الوصف هنا، وإن كان مستوى الشخصيات، مستوى الأفعال: يجب ألاّ تُفهم هذه الكلمة هنا، إذن، بمعنى الأفعال الصغيرة التي تشكل نسيج المستوى الأول، ولكن بمعنى المفاصل الكبيرة للتطبيق العملي (الرغبة، التواصل، المكافحة).

**2.3. مشكلة الفاعل:**

إن المشكلات التي أثارها تصنيف شخصيات الحكاية لم تجد إلى الآن حلاً لها. من المؤكد أن هناك اتفاقاً حول إمكانية خضوع شخصيات الحكاية العديدة لقوانين الاستبدال، مثلما أن رمزاً معيناً، داخل عمل، يستطيع أن يستحوذ على شخصيات عديدة؛(44) من جهة أخرى يبدو أن النموذج الفعلي الذي اقترحه غريماس (وأعاد تودوروف أخذه من منظور آخر) قد قاوم جيداً في اختبار عدد كبير من الحكايات: وكما في كل نموذج بنيوي، إن قيمته من خلال شكله القانوني (القالب بستة فواعل) أقل من قيمته من خلال التحولات الموزونة (نقص، غموض، ازدواجية، استبدال)، التي يتكيف معها، تاركاً بذلك الأمل في تصنيف فعلي للمحكيات، (45) مع ذلك، عندما يكون للقالب قدرة تصنيفية جيدة، (هذه هي حالة الفواعل عند غريماس)، فإنه لا ينظر جيداً إلى تعدد المشاركين، منذ أن يتم تحليلهم بتعبيرات المنظورات؛ وعندما نحترم هذه المنظورات (في وصف بريمون)، يبقى نظام الشخصيات مقسماً؛ بتجنب الاختصار الذي يقدمه تودوروف هذين العائقين، ولكنه لا يمس، إلى اليوم، إلا محكياً واحداً. يبدو أن هذا كله يمكن أن يُنسَّق. إن الصعوبة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات هي مكانة الفاعل (ووجوده) ضمن كل قالب فعلي، مهما كانت صيغة ذلك. من هو الفاعل (البطل) في الحكاية؟ ألا يوجد طبقة مفضلة للفاعلين؟ لقد عودتنا روايتنا على التركيز، بطريقة أو بأخرى، على شخصية من بين شخصيات أخرى. ولكن التفضيل لا يشمل الأدب السردي كله. هناك كثير من الحكايات التي تعمل على إقامة علاقة بين عدوين، حول

رهان، وتكون أعمالهما متساوية؛ عندئذ يكون الفاعل مزدوجاً، حقيقة، دون أن نستطيع اختزاله عبر استبداله؛ وربما، في هذا الشكل القديم السائد، كما لو أن المحكي، على شاكلة بعض اللغات، كان قد عرف هو أيضاً ثنائية الشخصيات. مع ذلك تبدو هذه الثنائية أكثر فائدة لأنها تقرب الحكاية من بنية بعض الرهانات (الحديثة جداً) والتي يرغب ضمنها عدوان متساويان كسب موضوع يعرضه حكم للتداول؛ يذكّر هذا المخطط بالقالب العاملي الذي اقترحه غريماس، وهذا لا يمكن أن يدهش إذا أردنا أن نقنع أنفسنا جيداً أن اللعبة، بوصفها لغة، تقوم، هي أيضاً على البنية الرمزية نفسها التي نجدها في اللغة وفي المحكي: اللعبة هي أيضاً جملة(46).

إذا احتفظنا، إذن، بطبقة مفضلة للفواعل (موضوع البحث، والرغبة، والفعل)، فإنه، من الضروري، على الأقل، تلطيفها، عبر إخضاع هذا الفاعل لأصناف الشخص نفسها، ليس النفسية، ولكن القواعدية: ويجب مرة أخرى مقاربة اللسانيات من أجل القدرة على وصف القضية الشخصية للفعل وتصنيفها (أنا ـ أنت، je-tu) أو غير الشخصية (هو، il)، سواء كانت مفردة، أم ثنائية، أم جمعية. وربما تكون هذه الأصناف القواعدية للشخص (الممكن الوصول إليها بضمائرنا الشخصية) هي التي تعطي مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أن هذه الأصناف لا يمكن أن تتحدد إلا بالمقارنة مع قضية الخطاب، وليس مع حكم الواقع(47)، كذلك لا تجد الشخصيات، بوصفها وحدات المستوى الفعلي، معناها إلا إذا دمجناها بالمستوى الثالث للوصف، والذي نسميه هنا مستوى السرد (معارضة للوظائف والأفعال).

## 4. السرد:

### 4.1. التواصل السردي:

مثلما يوجد، داخل الحكاية، وظيفة كبيرة للتبادل (المقسم بين مانح ومستفيد)، كذلك يكون المحكي، بوصفه موضوعاً، رهان تواصل معين: فهناك مرسل للمحك، ومستقبل له. إننا نعرف أن (أنا وأنت je et tu) في التواصل اللغوي، يفترض أحدهما الآخر حكماً، وبالطريقة نفسها، لا يمكن

أن يوجد حكاية من دون سارد، ومن دون مستمع (أو قارئ). وربما يكون هذا لا معنى له، ومع ذلك، فهو غير مستغل بصورة كافية. من المؤكد أن المرسل قد درس بإسهاب (ندرس مؤلف الرواية من دون التساؤل إذا كان هو الراوي)، ولكن عندما ننتقل إلى القارئ، فإن النظرية الأدبية مقصرة جداً. في الواقع، لا تكمن المشكلة في استبطان دوافع السارد، ولا في الآثار التي يتركها السرد على القارئ؛ ولكنها تكمن في وصف القانون الذي يكون وفقه السارد والقارئ مدلولين في الحكاية كلها. تبدو علامات السارد، من النظرة الأولى، أكثر وضوحاً، وأكثر عدداً من علامات القارئ (يستخدم المحكي تعبير أنا أكثر مما يستخدم تعبير أنت)؛ في الحقيقة، إن العلامات الثانية، أكثر مراوغة من الأولى؛ وهكذا، في كل مرة يتوقف فيها السارد عن التقديم، ويعرض أحداثاً يعرفها جيداً ويجهلها القارئ، فإنه ينتج لنفسه، من خلال نقص دال، علامة قراءة، لأن إعطاء السارد لنفسه معلومة لا معنى له: كان ليو سيد هذا المكان(48)، هذا ما تقوله لنا رواية تقوم على ضمير المتكلم: هذه علامة للقارئ، قريبة مما يسميها جاكبسون الوظيفة السباتية للتواصل. مع ذلك سنترك حالياً جانباً علامات الاستقبال، على أهميتها، بسبب نقص في الإحصاءات، من أجل أن نقول كلمة عن علامات السرد(49).

من هو الذي يعطي المحكي؟ يبدو أن هناك ثلاثة تصورات مقدمة حتى الآن. يرى التصور الأول أن المحكي يصدر عن شخص (بالمعنى النفسي الكامل للتعبير)؛ ولهذا الشخص اسم، إنه المؤلف، الذي تتغير في داخله الشخصية باستمرار، مثلما يتغير فن فرد محدد بصورة كاملة، يأخذ بين وقت وآخر القلم ليكتب قصة: المحكي (خاصة في الرواية) ليس، إذن، إلا تعبيراً عن "أنا" خارجية عنه.

يجعل التصور الثاني من السارد شكلاً من الوعي الكامل، غير الشخصي ظاهراً، يعبر عن القصة من وجهة نظر أعلى، هي وجهة نظر الذات الإلهية: (50) السارد داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعرف كل ما يدور في دواخلهم)، وهو في الوقت نفسه، خارجي (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من غيرها).

التصور الثالث، وهو الأكثر حداثة (هنري جيمس، سارتر) ينص على أنه من واجب السارد أن يحصر حكايته ضمن الحدود التي تستطيع فيها الشخصيات متابعة الحكاية والتعرف عليها: كل شيء يجري كما لو أن كل شخصية كانت هي التي تعبر عن الحكاية. هذه التصورات الثلاثة مزعجة أيضاً، إذ يبدو أنها ترى كلها، في السارد والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين "أحياء" (ونحن نعرف القوة الدائمة لهذه الأسطورة الأدبية"، كما لو أن المحكي يتحدد في الأصل، بمستواه المرجعي (يتعلق الأمر أيضاً بتصورات واقعية). وعليه فإن السارد والشخصيات، من وجهة نظرنا على الأقل، هم أساساً، "كائنات على الورق"؛ لا يستطيع المؤلف "المادي" للسرد أن يذوب في سارد هذه الحكاية؛(51) إن علامات السارد ثابتة في الحكاية، ونتيجة لذلك، فهي قابلة تماماً لتحليل سيميائي؛ ولكن من أجل الإقرار بأن المؤلف نفسه (الذي يظهر عن نفسه، ويختبئ، أو يتوارى) هو الذي ينظم "العلامات" التي يوحي بها عمله، فإنه يجب افتراض علاقة علاماتية بين الشخص وبين لغته، تجعل من المؤلف كائناً كاملاً، ومن الحكاية التعبير الذرائعي لهذا الكمال: وهذا ما لا يستطيع التحليل البنيوي البت فيه: إن الذي يتحدث في الحكاية ليس هو الذي يكتب "في الحياة"، والذي يكتب ليس هو...(52).

في الواقع، إن السرد بالمعنى الدقيق للكلمة (أو قانون السارد) مثل اللغة، لا يعرف إلا نظامين من العلامات: وهما النظام الشخصي، والنظام اللاشخصي؛ لا يستفيد هذان النظامان، بالضرورة، من السمات اللغوية المتعلقة بالشخص "أنا"، واللاشخص "هو": يمكن أن يوجد، مثلاً، محكيات، أو على الأقل، أحداث، كتبها شخص ثالث، وتكون قضيتها الحقيقية، مع ذلك، الشخص الأول. كيف نقرر ذلك؟ يكفي قلب المحكي (أو المقطع) من هو إلى أنا: باعتبار أن هذه العملية لا تسبب أي تشويه للخطاب غير تغيير الضمائر النحوية، فإنه من المؤكد أننا نبقى ضمن نظام الشخص: إن بداية غولدفينجر كلها محكية عبر جيمس بوند، وإن كانت مكتوبة بضمير الغائب؛ ولكي تتغير القضية، يجب أن تصبح إعادة الكتابة مستحيلة؛ وهكذا فالجملة "لاحظ رجاً في الخمسين

عمره، ما زال شكله شكل شاب، إلخ..." هي جملة شخصية بصورة كاملة، على الرغم من وجود الضمير هو "أنا جيمس بوند، لاحظت، إلخ"، ولكن الملفوظ السردي "يبدو أن صوت الجليد على الزجاج أعطى إيحاءً مفاجئاً لبوند" لا يمكنه أن يكون شخصياً، بسبب الفعل "يبدو"، الذي أصبح علامة لا شخصية (وليس الضمير هو).

من المؤكد أن اللاشخصي هو النموذج التقليدي للمحكي، وشكلت اللغة نظاماً زمنياً كاملاً خاصاً بالحكاية (يتمحور حول ماض مبهم)(53)، ويهدف إلى إبعاد حاضر الشخص الذي يتكلم: "يقول بينفنست: في المحكي لا يتكلم أحد، "مع ذلك، فإن القضية الشخصية (بأشكال مقنّعة إلى حد ما) غزت الحكاية بالتدريج، وحملت السرد على زمانية التعبير ومكانيته (وهذا هو تعريف النظام الشخصي)؛ وهكذا فإننا نرى اليوم حكايات، تخلط غالباً، وبإيقاع سريع جداً، وضمن حدود الجملة الواحدة، بين الشخصي واللاشخصي؛ مثل هذه الجملة في غولدفينجر:

عيناه شيء شخصي، رمادية - زرقاء، شيء لا شخصي. كانتا مثبتتين على عيني دوبون الذي لا يعرف الوضعية التي يأخذها، شيء شخصي.

لأن هذا النظر الثابت يحمل خليطاً من البراءة، والسخرية، والانتقاص الذاتي، شيء لا شخصي.

من الواضح أنه ينظر إلى خلط الأنظمة على أنه، نوع من السهولة. يمكن أن تصل هذه السهولة إلى حد التشويه: إن رواية أغاثا كريستي البوليسية (الساعة الخامسة والدقيقة الخامسة والعشرون) لا تحافظ على لغزها إلا من خلال الخداع حول شخصية السارد: لقد تم وصف الشخصية من الداخل، في حين أنها هي القاتلة(54): كل شيء يجري كما لو أن هناك داخل الشخصية الواحدة، وعي شاهد، ملازماً للخطاب، ووعي قاتل، ملازماً للمرجع: يسمح التناوب التعسفي للنظامين وحده بالإلغاز. إننا نفهم، إذن، أنه في القطب الآخر من الأدب، نجعل من صرامة النظام المختار الشرط الضروري للعمل، من دون

القدرة، دائماً، على المفاخرة به إلى النهاية. هذه الصرامة، التي يصطنعها بعض الكتاب المعاصرين، ليست بالضرورة صيغة جمالية؛ إن ما نسميه رواية نفسية تتميز في الأصل بدمج النظامين، عبر التوظيف المتتابع لعلامات النظام اللاشخصي، وعلامات النظام الشخصي؛ في الواقع، لا يستطيع علم النفس، بصورة متناقضة، التكيف مع نظام خالص للشخص، لأن في إلحاق المحكي كله بالقضية الواحدة للخطاب، أو بفعل التعبير، من شأنه إلحاق الخطر بمضمون الشخص نفسه: إن الشخصية النفسية (ذات الطبيعة المرجعية) لا ترتبط أبداً مع الشخصية اللغوية التي لا تحدد من خلال الاستعدادات، والأهداف، أو السمات، ولكن من خلال مكانتها (الرمزية) في الخطاب.

ونحاول اليوم الحديث عن هذه الشخصية الشكلية، يتعلق الأمر بتدمير هام (لدى الجمهور الانطباع بأننا لم نعد نكتب روايات اليوم) لأن هذا التدمير، يهدف إلى نقل الحكاية مع الشكل المتعين الخالص (الذي يسيطر حتى الآن) إلى شكل قياسي، يكون فيه معنى الكلام هو الفعل نفسه الذي يلفظه(55) إن الكتابة اليوم ليست هي فعل الحكي، أي أننا نحكي، وننقل المرجعية كلها (ما نقوله) إلى فعل التعبير هذا، ولهذا فإن قسما من الأدب المعاصر لم يعد وصفياً، ولكنه متعد، يحاول أن يكمل في الكلام حاضراً خالصاً إلى حد أن الخطاب كله يتطابق مع الفعل الذي يحرره، حيث يحمل الوجود الكامل كله إلى حكم بالقوة(56).

### 2.4. وضع المحكي:

إن المستوى السردي مشغول، إذن، بعلامات السردية، وهي مجموع العوامل التي تعيد دمج الوظائف والأفعال في الاتصال السردي المرتكز على مانحه ومتلقيه. لقد درست بعض العلامات سابقاً: إننا نتعرف، في الآداب الشفوية، على بعض قوانين الإلقاء (مثل الصياغات العروضية، والقواعد الاصطلاحية للتقديم)، ونعرف أيضاً أن (المؤلف) ليس هو الذي يبدع أجمل القصص، ولكن الذي يبدع ذلك هو من يتقن بصورة أفضل الرمز الذي يتقاسم استخدامه مع المستمعين: إن المستوى السردي، في هذه الآداب، دقيق، وقواعده ملزمة، إلى حد

أنه من الصعوبة تصور حكاية خالية من علامات مقننة للسردية (كان في مرة من المرات، إلخ..) تم الكشف مبكراً، في آدابنا المكتوبة عن أشكال الخطاب (والتي هي، في الواقع، علامات سردية): مثل تصنيف طرق تدخل المؤلف، الذي بدأ به أفلاطون، وأعاد أخذه ديوميد، ((57) وتقنين بدايات السرد ونهاياته، وتحديد مختلف أساليب التقديم (الخطابة المباشرة، والخطابة غير المباشرة مع مشاغلها، والخطابة الملتبسة)(58)، ودراسة وجهات النظر، إلخ.. تشكل هذه العناصر كلها جزءاً من المستوى السردي. يجب أن نضيف إلى ذلك الكتابة في كليتها، لأن دورها ليس "نقل" الحكاية، ولكن إظهارها.

في الواقع، ضمن هذا الإظهار للحكاية تندمج وحدات المستويات الأدنى: يتجاوز الشكل الأخير للحكاية، بوصفها حكاية، مضموناتها، وأشكالها السردية الخالصة (الوظائف والأفعال). هذا يفسر أن التقنين السردي هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا الوصول إليه، إلا إذا خرجنا عن موضوع الحكاية، أي إذا تجاوزنا القاعدة الكامنة التي يقوم عليها. في الحقيقة، لا يمكن للسرد أن يأخذ معناه إلا عند العالم الذي يستخدمه: يبدأ العالم مما وراء المستوى السردي، أي هناك أنظمة أخرى (اجتماعية، واقتصادية، وأيديولوجية) لم تعد التعبيرات عنها فقط المحكيات، ولكن عناصر لماهية أخرى (أحداث تاريخية، تحديدات، تصرفات، إلخ..) ومثلما أن اللسانيات تتوقف عند الجملة، فإن تحليل المحكي يتوقف عند الخطاب: يجب بعد ذلك، الانتقال إلى سيميائية أخرى. عرفت اللسانيات هذا النوع من الحدود التي التمستها سابقاً، أو سيرتها، تحت عنوان موقف. حدد هاليدي "الموقف" (بالنسبة إلى الجملة) كمجموعة من الأفعال اللغوية غير المشتركة(59)، وحدده بريتو "كمجموعة من الأفعال التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإلقائي أو بصورة منفصلة عنه"(60).

يمكن القول، بالطريقة نفسها، إن كل محكي متعلق "بوضع المحكي"، وهو مجموعة من القوانين التي يستخدم من خلالها المحكي. في المجتمعات القديمة، وضع المحكي شديد التقنين؛(61) والأدب الطليعي في أيامنا، وحده، هو الذي ما زال يحلم بقوانين للقراءة، مثيرة عند مالارميه الذي أراد أن يقرأ

الكتاب أمام الجمهور وفق ترتيب محدد ، وطباعية عند بوتور الذي يحاول إرفاق الكتاب بعلاماته الخاصة. ولكن الشائع أن مجتمعنا يتجنب قدر الإمكان تقنين وضع السرد : لم نعد نحصي طرق السرد التي تحاول تطبيع المحكي الذي سيأتي لاحقاً، عبر التظاهر بإعطائه فرصة طبيعية، لسبب وجيه، أو إذا استطعنا القول، عبر التظاهر "بعدم افتتاحه": مثل الروايات الترسلية، والمخطوطات التي يعثر عليها ، والمؤلف الذي التقى السارد ، والأفلام التي تفصح عن حكايتها قبل المقدمة. إن الاشمئزاز الذي يعبر عن نفسه، يطبع المجتمع البرجوازي وثقافة الجماهير التي تنبثق منه: ويجب، في المجتمع البرجوازي، وثقافة الجماهير، وجود علامات ليس فيها شكل العلامات. ومع ذلك، لا يمثل هذا إلا ظاهرة بنيوية ثانوية: على الرغم من أن فتح رواية، أو صحيفة، أو محطة تلفزيون، أصبح اليوم عملاً حميمياً، وسهلاً، فإن شيئاً لا يستطيع منع هذا الفعل البسيط من أجل أن يدخل فينا ، فجأة، القانون السردي الذي سنحتاج إليه. للمستوى السردي دور غامض فهو ملازم لوضع المحكي، ويفتح على العالم الذي يتحلل فيه المحكي (يستنفد)؛ ولكنه، في الوقت نفسه، يغلق المحكي، ويشكله، بصورة نهائية ككلام عن لغة تحمل لغتها النقدية الخاصة بها ، وذلك من خلال الإحاطة بالمستويات السابقة.

### 5. نظام المحكي:

يمكن أن تتحدد اللغة، بالمعنى الدقيق لها ، عبر التنافس بين قضيتين رئيسيتين: هما التمفصل أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهذا هو الشكل من وجهة نظر بينفينست)، والدمج أو التوحيد الذي يستقبل هذه الوحدات ضمن وحدات في مرتبة أعلى (وهذا هو المعنى). هذه القضية المزدوجة توجد في لغة الحكاية، وتعرف هذه اللغة أيضاً التمفصل والاندماج، والشكل والمعنى.

#### 5.1. الانحراف والتوسع:

يتميز شكل المحكي بصورة أساسية بقوتين: قوة نشر علاماته على امتداد القصة، وقوة إدخال امتدادات غير متوقعة ضمن هذه الانحرافات. تتميز هاتان القوتان بالحرية؛ ولكن خصوصية المحكي هي تحديداً ، في ضم هذه

"الانحرافات" ضمن لغته(62). إن انحراف العلامات موجود في اللغة حيث درسها بالي بخصوص اللغتين الفرنسية والألمانية(63)، ويحدث توقف من اللحظة التي لم تعد فيها علامات (رسالة) متقاربة، أو من اللحظة التي تضطرب فيها الأفقية المنطقية (عندما يسبق الخبر الفاعل مثلاً). هناك شكل بارز من التوقف نجده عندما تفصل أجزاء علامة واحدة بعلامات أخرى على مدى سلسلة الرسالة (مثل النفي بصيغة ليس قط، والفعل سامح في لم يسامحنا قط): ولأن العلامة جزئت، فإن مدلولها قسم إلى دالات عديدة، يتباعد بعضها عن بعض، وإذا أخذ أي منه لوحده فإنه لا يمكن أن يفهم. لقد رأينا ذلك سابقاً، بخصوص المستوى الوظيفي، وهذا هو بدقة ما يحدث في الحكاية: إن وحدات متوالية، وإن كانت تشكل وحدة كلية على مستوى المتوالية نفسها، يمكن فصل بعضها عن بعض، من خلال إدخال وحدات قادمة من متواليات أخرى: لقد قلنا سابقاً إن بنية المستوى الوظيفي بنية متبدلة(64). وبحسب مصطلح بالي الذي يقابل بين اللغات التركيبية التي يسيطر فيها الوقف (مثل اللغة الألمانية)، وبين اللغات التحليلية التي تحترم أكثر الأفقية المنطقية، وأحادية المعنى (مثل الفرنسية)، فإن المحكي هو لغة تركيبية بشدة، تقوم بصورة أساسية على قواعد التشابك والتضمين: كل نقطة من الحكاية تشع في اتجاهات عديدة، وفي وقت واحد: عندما يطلب جيمس بوند (ويسكي) وهو ينتظر الطائرة، فإن هذا الويسكي يحمل، بوصفه إشارة، قيمة متعددة المعاني، وهذا شكل من النواة الرمزية التي تجمع مدلولات عديدة (مثل الحداثة، والغنى، والبطالة)، ولكن طلب الويسكي، كوحدة وظيفية، يجب أن يتجاوز، بالتدريج، مراحل عديدة (استهلاك، والانتظار، والمغادرة، إلخ..) لكي يجد معناه النهائي: تؤخذ الوحدة في الحكاية كلها، ولا تتماسك الحكاية أيضاً إلا من خلال انحراف المحكي وإشعاعه. يعطي الانحراف المعمّم إلى لغة الحكاية سمته الخاصة: فهو ظاهرة منطقية خالصة، لأنه يرتكز على علاقة بعيدة، غالباً، ويمنح نوعاً من الثقة بالذاكرة العقلية، ويضع، دائماً، المعنى مكان النسخ الخالص والبسيط للأحداث المروية؛ ووفق الحياة، من النادر ضمن لقاء ألاّ يأتي فعل الجلوس،

مباشرة، بعد الدعوة إلى الجلوس؛ وفي المحكي، يمكن لهذه الوحدات المتقاربة من وجهة النظر المحاكاتية، أن تُفصل من خلال سلسلة طويلة من الإدخالات التي تنتمي إلى مجالات وظيفية مختلفة، تماماً: وهكذا يتشكل نوع من الزمن المنطقي، الذي قلما يكون له علاقة مع الزمن الحقيقي، ولهذا فإن التحطيم الظاهر للوحدات يبقى دائماً تحت المنطق الذي يوحد نويات المتوالية. من الواضح أن التشويق ليس إلا شكلاً مفضلاً، أو إذا فضلنا، مثيراً، للانحراف: فهو من جهة، يحافظ على متوالية مفتوحة (عبر أفعال تفخيمية للتأخير والانطلاق)، مما يقوي الاتصال مع القارئ (المستمع)، ويقوم بوظيفة تنبيهية ظاهرياً، وهو من الجهة الأخرى، يقدم له تهديد متوالية أخرى غير كاملة، ونموذجاً مفتوحاً (كما لو أن كل متوالية تحمل قطبين، وهذا ما نعتقده)، أي تهديد اضطراب منطقي، وهذا الاضطراب هو الذي يُستنفد بقلق ومتعة (مع أنه يصلح في النهاية)؛ "التشويق"، إذن، هو لعبة مع البنية، يهدف، إذا أمكن القول، إلى تهديدها وتعظيمها: إنه يشكل "رعباً" حقيقياً لما يدرك بالعقل: وهو يكمل فكرة اللغة نفسها، عبر تقديم النظام (وليس السلسلة) من خلال هشاشته: إن ما يبدو الأكثر إثارة هو الأكثر فكرياً أيضاً: يؤثر التشويق من خلال الروح وليس من خلال "الأمعاء"(65).

إن ما يمكن تقسيمه، يمكن أيضاً ملؤه. وتمثل النويات الوظيفية الموسعة، فضاءات إضافية يمكن أن تُملأ باستمرار تقريباً، على كل حال، يمكن أن يتدخل هنا تصنيف جديد، لأن حرية المحفّز يمكن ضبطها وفق الوظائف (بعض الوظائف هي أفضل عرضاً من وظائف أخرى في المحفز: مثل الانتظار)(66)، ووفق جوهر الحكاية (تمتلك الكتابة القدرة على التفريق والتحفيز، وهذه القدرة أكبر من قدرة الفيلم: يمكن قص حركة تليت، بصورة أسهل من الحركة نفسها إذا رئيت(67). تترافق القدرة التحفيزية للحكاية بقدرتها الإضمارية. فمن جهة، تستطيع وظيفة الجملة (يأخذ وجبة مغذية) اقتصاد كل المحفزات الافتراضية التي تنطوي عليها (تفصيل وجبة)(68)، ومن جهة أخرى، يمكن اختزال متوالية معينة إلى نوياتها، ويمكن اختزال طبقة من المتواليات إلى

تعبيراتها الأعلى، دون إفساد معنى القصة: يمكن تحديد الحكاية حتى إذا اختزلنا تركيبها التعبيري الشامل إلى عوامله الفاعلة، ووظائفه الكبيرة، مثلما تنتج من الاهتمام التدريجي، عن الوحدات الوظيفية(69).

بعبارة أخرى، تقدم الحكاية نفسها للتخليص (وهذا ما كان يسمى قديماً الدليل). وهو، من النظرة الأولى، قابل لذلك في كل خطاب؛ ولكن لكل خطاب نموذجه من التلخيص؛ فالقصيدة الغنائية، مثلاً، ليست إلا استعارة كبيرة لمدلول واحد(70)، وتلخيصها يعني امتلاك هذا المدلول، وهذه العملية فعالة إلى حد أنها تبدد هوية القصيدة (تختزل القصائد الغنائية إلى مدلولي الحب والموت): من هنا يأتي الاعتقاد بأنه يمكن تلخيص قصيدة. وبالعكس من ذلك، إن تلخيص الحكاية (إذا تم وفق معايير بنيوية) يحافظ على تفرد الرسالة. وبقول آخر، الحكاية قابلة للترجمة، دون ضرر كبير: إن ما يتعذر ترجمته لا يتحدد إلا في المستوى السردي الأخير: فدوال السردية، مثلاً، لا تستطيع بسهولة الانتقال من الرواية إلى الفيلم، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً جداً(71)، ولا تستطيع الطبقة الأخيرة من المستوى السردي، وهي الكتابة، الانتقال من لغة إلى لغة أخرى (أو أنها تنتقل بشكل مشوه). تنتج إمكانية ترجمة الحكاية عن البنية ولغتها؛ وبطريق معاكس، سيكون ممكناً، إذن، العثور على هذه البنية عبر تمييز العناصر القابلة وغير القابلة للترجمة في الحكاية، وتصنيفها: يسهّل الوجود الحالي لعلوم العلامات المختلفة والمتنافسة (مثل الأدب، والسينما، والمسرحيات الفكاهية، والبث الإذاعي)، هذه الطريقة من التحليل كثيراً.

**5.2. المحاكاة والمعنى:**

إن الفعل الثاني الهام، في لغة الحكاية، هو الاندماج: إن ما ينفصل في مستوى معين (مثل المتوالية) يندمج غالباً في مستوى أعلى (متوالية بدرجة تراتبية عالية، والمدلول الكامل لانحراف إشارات، وفعل طبقة من الشخصيات)؛ يمكن مقارنة تعقيد الحكاية بتعقيد organigramme(❖) القادر على دمج الخطوات إلى الوراء بالقفزات إلى الأمام؛ أو بصورة أدق، إن الاندماج، تحت

أشكال متعددة، هو الذي يسمح بالتعويض عن تعقيد وحدات مستوى معين: وهو الذي يسمح❖ بتوجيه فهم عناصر متوقفة، ومتقاربة، ومتجانسة مثل العناصر التي يقدمها التركيب التعبيري، الذي لا يعرف إلا بعداً واحداً❖: هو التتابع؛ إذا سمينا مع غريماس وحدة الدلالة، بمتشابهة الخواص، (وهي الوحدة التي تطبع، مثلاً، علامة وسياقها) فإننا نقول إن الاندماج هو عامل تشابه: كل مستوى اندماجي يعطي خواصه إلى وحدات المستوى الأدنى، ويمنع المعنى من التذبذب، وهذا ما يحدث إذا لم ندرك الفارق بين المستويات. مع ذلك، لا يقدم الاندماج السردي بطريقة نظامية هادئة، مثل الهندسة المعمارية الجميلة التي تؤدي عبر ممرات متعرجة متشابهة، من عناصر بسيطة لا متناهية إلى بعض الكتب المعقدة؛ يمكن أن تمتلك الوحدة نفسها، غالباً، ارتباطين، الأول مع مستوى (وظيفة المتوالية)، والثاني مع (إشارة أخرى تحيل إلى فاعل)؛ بذلك تقدم الحكاية كتتمة لعناصر مباشرة، وغير مباشرة، متداخلة بقوة؛ الوقوف يوجه قراءة أفقية، ولكن الاندماج يلصق بها قراءة عمودية: هناك نوع من (التعرج) البنيوي، كلعبة مستمرة من القوى الكامنة، تعطي سقطاته المختلفة للحكاية حيويتها أو طاقتها: تدرك كل وحدة من خلال ازدهارها، وعمقها، وبهذا الشكل تسير الحكاية: عبر التنافس بين هذين الطريقين، تتفرع البنية، وتتكاثر، وتكتشف ذاتها، وتتماسك: لا يتوقف المستوى السردي عن أن يكون نظامياً. من المؤكد أن هناك حرية للمحكي (كما هناك حرية لكل معبّر، أمام لغته)، ولكن هذه الحرية محدودة: هناك فجوة بين القانون القوي للغة، والقانون القوي للمحكي: هي الجملة. إذا حاولنا اختيار محكي مكتوب، فإننا نرى أنه ينطلق من المنطلق الأكثر تقنيناً (المستوى الصوتي)، ويخفف بالتدريج إلى الجملة، وهي نقطة نهائية للحرية التركيبية، ثم يبدأ بالتمدد، عبر الانطلاق من مجموعات صغيرة من الجمل (متواليات صغيرة)، الحرة جداً أيضاً، حتى تصل إلى الأفعال الكبيرة التي تشكل قانوناً كبيراً ومحدوداً: إن إبداعية الحكاية (على الأقل تحت ظاهرة الأسطوري في الحياة) تكمن بين قانونين: قانون اللسانيات، والقانون فوق اللساني. لهذا يمكننا القول بصورة متناقضة، إن الفن (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو عمل ملفوظات بالتفصيل، في حين أن

الخيال هو سيطرة على القانون: "يقول بو، سنرى، إجمالاً، أن الإنسان البارع هو دائماً، مليء بالخيال، والإنسان الخيالي حقيقة هو محلل، قبل كل شيء..(72) "يجب إذن، التقليل من واقعية السرد. يقول لنا المؤلف، إن بوند الذي يتلقى اتصالاً هاتفياً في مكتبه الذي يناوب فيه "يتأمل": "الاتصالات مع هونغ - كونغ، دائماً سيئة، وليس من السهل الحصول عليها. "وعليه، فإن "تأمل" بوند، والاتصال الهاتفي السيء ليسا هما المعلومة الحقيقية؛ ربما تكون هذه الحادثة "حيّة" ولكن المعلومة الحقيقية التي تتأكد بعد ذلك، هي تحديد موقع الاتصال الهاتفي، وهذا الموقع هو هونغ -كونغ. وعلى هذا فإن المحاكاة تبقى، في كل حكاية، ممكنة الحدوث(73)؛ إن وظيفة الحكاية ليست العرض، بل تشكيل متوالية تبقى، بالنسبة إلينا، غامضة، ولكن هذه المتوالية ليست ذات طبيعية محاكاتية؛ لا تكمن "واقعية" متوالية معينة في التتابع "الطبيعي" للأفعال التي تشكلها، ولكن في المنطق الذي يعرض فيها، ثم الذي يتعرض للخطر، ويشبع فيها؛ يمكن القول، بطريقة أخرى، إن أصل متوالية ليس ملاحظة الواقع، ولكن ضرورة تنويع الشكل الأول، وتجاوزه، والذي يقدّم للإنسان، وهو التكرار: المتوالية هي، بصورة أساسية، كل لا يتكرر فيه شيء؛ يحمل المنطق هنا قيمة تحريرية، وكل المحكي معه؛ يمكن أن تضع الناس في الحكاية ما عرفوه، وعايشوه. الحكاية تجعلنا نرى لأنها لا تحكي؛ إن العاطفة التي تشتعل فينا عند قراءة رواية ليست هي عاطفة "رؤية" (في الواقع نحن لا نرى شيئاً)، ولكنها عاطفة معنى، أي ذات طبيعة أعلى من العلاقة التي تمتلك هي أيضاً انفعالاتها، وآمالها، ومخاطرها، وانتصاراتها: من وجهة نظر مرجعية (واقعية)، لا يحصل في الحكاية شيء بصورة دقيقة(74)، "إن ما يصل" هو اللغة وحدها، مغامرة اللغة المحتفى بها باستمرار. على الرغم من أننا لا نعرف عن أصل الحكاية أكثر مما نعرفه عن أصل اللغة، يمكن القول، منطقياً، إن المحكي معاصر للمناجاة الداخلية، وهو فيما يبدو، إبداع لاحق للحوار؛ في كل الحالات، ودون إرادة فرض النظرية التطورية النوعية، يمكن أن يكون ذا دلالة أن الطفل الصغير يخترع الجملة، والحكاية، وأوديب، في الزمن نفسه (في الثالثة من العمر).

## الهوامش

(1) - يجب أن نذكر أن هذا ليس هو حال الشعر أو البحث فهذه أمور تخضع للمستوى الثقافي للمستهلكين.

(2) - هناك "فن" للسارد: هو القدرة على توليد حكايات (رسائل) بالاعتماد على بنية (الرمز) وهذا الفن يتطابق مع مفهوم الكمال عند شومسكي؛ وهذا المفهوم بعيد عن عبقرية، تصوّر، رومانسياً، على أنها سر فردي صعب التفسير.

(3) - انظر الحرف الحثي أ الذي افترضه سوسور، وكشف عنه في الواقع، بعد خمسين سنة في (مشكلات اللسانيات العامة، بينفنست، غاليمار، 1966، ص 35).

(4) لنذكّر بالشروط الحالية للوصف اللساني؛ "... البنية اللغوية، نسبية دائماً، ليس فقط، بالنسبة إلى معطيات المادة العلمية ولكن أيضاً بالنسبة إلى النظرية النحوية التي تحدد هذه المعطيات" (باخ، مدخل إلى القواعد التحويلية، نيويورك، 1964، ص 29). وهذا أيضاً عند بينفنست (المصدر السابق، ص 119): ".. لقد عرّفنا أنه على اللغة أن تكون محددة كبنية شكلية، ولكن هذا التحديد يفرض، مسبقاً، الإجراءات والمعايير المناسبة، وفي النهاية، لا يمكن فصل واقعية الموضوع عن المنهج الخاص لتحديده".

(5) - ولكن ليس حتمياً، (انظر ك.بريمون، ـ منطق الإمكانيات السردية ـ، اتصالات، ع 8، 1966).

(6) - "تأملات في الجملة"، في اللغة والمجتمع، (ميلانج جانسن، ، كوبنهاغن، 1961، ص 113.

(7) - من الطبيعي، مثلما لاحظ جاكبسون، أن هناك بين الجملة وما وراء الجملة مراحل وسيطة: يمكن للترتيب أن يؤثر أبعد من الجملة، مثلاً.

(8) - انظر خاصة، بينفنست، مصدر سابق، الفصل العاشر، ز.س.هاريس، "تحليلات الخطاب"، لغة، 28، 1952، ص 10 - 30، ون.روفيه، لغة، موسيقى، شعر، سوي، 1972، ص 151 - 175.

9 - هذه هي تحديداً إحدى مهمات لسانيات الخطاب، بدلاً من تشكيل تصنيف للخطابات، يمكننا، مؤقتاً، التعرف على ثلاثة نماذج من الخطابات: المجاز المرسل (الحكاية)، والنموذج، الاستعاري (السعر الغنائي، والخطاب الحكمي)، والنموذج القياسي الإضماري (الاستدلال العقلي).

10 ـ CF.infra-3;1

11 ـ يجب هنا التذكير بأن هذا الحدس عند مالارميه تشكل في اللحظة التي بدأ فيها عملاً في اللسانيات: "تبدو اللغة له أداة التخييل: لقد اتبع منهج اللغة، وحدده. اللغة وسيلة نتأمل بوساطتها. ويبدو التخييل له، أخيراً، عمل الروح الإنسانية، والتخييل هو الذي يستعمل كل منهج، والإنسان يختزل إلى الإرادة فقط"، (الأعمال الكاملة، بلياد، ص 851). إننا نذكر أنه بالنسبة إلى مالارميه: "التخييل أو الشعر"، المصدر السابق، ص 335.

12 ـ "الأوصاف اللسانية ليست أبداً أحادية التكافؤ. الوصف ليس دقيقاً أو خاطئاً، إنه أفضل أو أسوأ، أو على الأقل مفيد". (م.أ.ك.هاليدي، لسانيات عامة ولسانيات تطبيقية، دراسات في اللسانيات التطبيقية، 1، 1962، ص 12).

13 ـ قدمت مدرسة براغ مستويات الاندماج (ف.ج.فاشيك، قراءة مدرسة براغ في اللسانيات، مطابع جامعة أنديانا، 1964، ص 468)، وأعاد بعض اللغويين أخذها منذ مدة. وفي رأينا، إن بينفنست هو الذي أعطى التحليل الأوضح لهذه المستويات (مصدر سابق، الفصل العاشر).

14 ـ بتعبيرات غامضة إلى حد ما، يمكن النظر إلى مستوى معين بوصفه نظاماً من الرموز والقواعد.. إلخ، والتي يجب أن نستخدمها لكي نعرض التعبيرات (باخ، مصدر سابق، ص 57 ـ 58).

15 ـ القسم الثالث من البلاغة، هو الإبداع، لا يتعلق باللغة: لأنه يحمل على الأشياء لا على الكلام.

16 ـ إنتروبولوجيا بنيوية، ص 233.

17 ـ أصناف المحكيات الأدبية، مجلة اتصالات، ع8، 1966.

18 ـ انظر خاصة، ب.توماشفسكي، موضوعاتية، 1925، في نظرية الأدب، سوي، 1965، بعد ذلك بقليل، عرّف بروب الوظيفة بوصفها "فعل شخصية، معرّفاً من وجهة نظر دلالته ضمن مسار الحبكة"، (مورفولوجيا الحكاية، سوي، 1970، ص 31). وسنرى أيضاً، تعريف تودوروف (إن معنى عنصر عمل ما، أو وظيفته، يكمنان في قدرة هذا العنصر على الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من هذا العمل، ومع العمل كله، مصدر سابق)، الملاحظات التي قدمها غريماس الذي عرّف الوحدة في العمل، من خلال علاقتها النموذجية، وكذلك من خلال مكانتها داخل الوحدة التركيبية التعبيرية التي تشكل جزءاً منها.

19 ـ وي هذا، هو ليس "الحياة"، التي لا تعرف إلا اتصالات يشوبها الضبابية، ويمكن للضبابية (التي لا يمكن أن نرى وراءها)، أن توجد في الفن، ولكن على شكل عنصر مرمّز (واتو، Watteau، مثلاً)؛ وهذه الضبابية مجهولة أيضاً من الرمز المكتوب: الكتابة واضحة حتماً.

20 ـ على الأقل في الأدب، حيث حرية التدوين (بسبب الصفة التجريدية للغة الواضحة)، تؤدي إلى مسؤولية أقوى من المسؤولية في الفنون (المشابهة)، مثل السينما.

21 ـ إن وظيفة الوحدة السردية مباشرة، إلى حد ما، (ظاهرة، إذن)، بحسب المستوى الذي تلعب فيه: عندما توضع الوحدات على المستوى نفسه (في حالة التشويق مثلاً)، تكون الوظيفة حساسة جداً: ويبدو الأمر أقل بكثير عندما تشبع الوظيفة على المستوى السردي: إن نصاً حديثاً ضعيف الدلالة على مستوى النادرة، لا يجد معنى كبيراً إلا على مستوى الكتابة.

22 ـ "في الواقع، إن الوحدات النحوية ـ فيما وراء الجملة ـ هي وحدات مضمون" (غريماس، الدلالة البنيوية، لاروس، 1966، ج 6، 5). يمثل سبر المستوى الوظيفي جزءاً من علم الدلالة العام.

23 ـ "يجب عدم الانطلاق من الكلمة كعنصر لا ينفصل عن الفن الأدبي، ومعالجتها كقالب نبني على أساسه البناء. إنها قابلة للتفكيك إلى عناصر لفظية أقل صغراً بكثير" (ج.تينيانوف، مقبوس من تودوروف، في اللغات، ج1، 1966، ص 18).

24 ـ يمكن أن تكون هذه الإشارات، وما يليها، مؤقتة.

25 ـ هذا لا يمنع أن التوزيع التركيبي التعبيري للوظائف، في النهاية، يمكن أن يغطي العلاقات النموذجية بين الوظائف المنفصلة، وأصبح مقبولاً منذ شتراوس، وغريماس.

26 ـ لا يمكن اختزال الوظائف إلى أفعال (أفعال نحوية)، والإشارات إلى صفات (صفات نحوية)، لأن هناك أفعالاً إشاراتية، لأنها "علامات" على طبع أو بيئة، إلخ..

27 ـ تحدث فاليري عن "علامات تأخيرية". تستخدم الرواية البوليسية كثيراً هذه الوحدات المضللة.

28 ـ ن.روفيه يسمي العنصر القياسي عنصراً ثابتاً على امتداد قطعة موسيقية معينة (من ذلك مثلاً زمن المرح لباخ، والسمة الخاصة للعزف المنفرد).

29 ـ يميز جيرار جينيت نوعين من الأوصاف: الوصف التزييني، والوصف الدلالي (انظر، حدود السرد، في أشكال 2، سوي، 1969). من الواضح أنه على الوصف الدلالي أن يرتبط بمستوى القصة، وعلى الوصف التزييني أن يرتبط بمستوى الخطاب، وهذا ما يفسر أنه شكل، خلال حقبة طويلة "قطعة" بلاغية مقننة بدقة la description ou ekphrasis، تمرين جيد للبلاغة الجديدة.

30 ـ فن الشعر، 1459 أ.

31 ـ اقتبسها بريمون "الرسالة السردية"، اتصالات، ع4، 1964.

32 ـ عندما يتعلق الأمر بكتاب (الأعمال الكاملة، بلياد، ص 386).

33 ـ عبّر فاليري جيداً عن وضع الزمن السردي: "إن الاعتقاد بالزمن كخيط موجّه يرتكز على آلية الذاكرة، وآلية الخطاب المنظم" (تيل كيل، ج2، ص 348، نحن الذين نشير): في الواقع، ينتج الوهم عن الخطاب نفسه.

34 ـ يذكّر هذا التصور بنظرة أرسطو: la proairesis، خيار عقلي للأفعال المراد القيام بها، ويؤسس التطبيق العملي، العلم التطبيقي الذي لا ينتج أي عمل متميز للعامل، بعكس الشعر. ضمن هذه التعبيرات، نقول إن المحلل يحاول إعادة تشكيل التطبيق العملي الداخلي في السرد.

35 ـ يستطيع هذا المنطق القائم على ثنائية (افعل هذا أو ذاك)، أن يأخذ بعين الاعتبار قضية جعل الشيء مأساوياً، والتي يكون السرد، في الأصل، هو إطارها.

36 ـ تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند هيلمسليف: وجود كلمتين تستدعي الواحدة منهما الأخرى.

37 ـ من الممكن أن نجد، على هذا المستوى الصغير جداً، تعارضاً للنموذج المثالي، إذا لم يكن تعبيرين، فعلى الأقل بين قطبين للمتوالية: تقدم المتوالية ـ يقدم سيكارة، نموذج الخطورة/الأمان (الذي أوضحه شتشيغلوف في تحليله لحلقة شيرلوك هولمز)، والشك/الحماية، والعدوانية/الودية.

38 ـ تكهن بهذا التطابق الشكلانيون الروس الذين أسسوا تصنيفه؛ وهو يذكّر بالبنى الأساسية للجملة (5.1 Cf.infra).

39 ـ يجب ألاّ ننسى أن المأساة الكلاسيكية لم تكن تعرف إلا الممثلين، وليس الشخصيات.

40 ـ سادة "الشخصية ـ الشخص" في الرواية البرجوازية: في الحرب والسلام، كان نيكولاس روستوف ولداً جيداً، في البداية، ومخلصاً، وشجاعاً، ونشيطاً؛

الأمير أندريه، عريق النسب، ومتحرر من الأوهام، إلخ.. إن ما يحصل معهما يكشفهما، ولكنه لا يصنعهما.

41 - إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد هاجم "الشخصية"، ليس من أجل تهديهما (وهذا أمر مستحيل)، ولكن من أجل عدم شخصنتها، وهذا شيء مختلف. إن رواية دون شخصية، ظاهرياً، مثل مأساة لفيليب سولير، تطرد، بصورة كاملة الشخص لصالح اللغة، ولكنها لا تحتفظ منه بلعبة أساسية للفاعلين، في مواجهة فعل اللغة نفسه. يعرف هذا الأدب دائماً (فاعلاً) ولكن هذا الفاعل بعد اليوم، هو اللغة.

42 - أدب ودلالة، لاروس، 1967.

43 - الدلالة البنيوية، لاروس، 1966، ص 129.

44 - روّج التحليل النفسي كثيراً هذه العمليات من التكثيف. قال مالارميه سابقاً، بخصوص هاملت: "يجب وجود ممثلين ثانويين صامتين، لأن كل شيء في الرسم المثالي للمسرح، يتحرك وفق تزامنية رمزية للنماذج فيما بينها، أو بصورة نسبية، لرمز واحد "الرسم في المسرح، بلياد، ص 1، 3).

45 - مثلاً: الحكايات التي يتطابق فيها المفعول به والفاعل ضمن شخصية واحدة هي حكايات البحث عن الذات، وعن الهوية الشخصية (الحمار الذهبي)، والحكايات التي يتابع فيها الفاعل موضوعات متتابعة (مدام بوفاري)، إلخ..

46 - يعود تحليل حلقة جيمس بوند، الذي قام به إيكو، في مجلة اتصالات، ع8، إلى اللعب أكثر مما يعود إلى اللغة.

47 - انظر تحليلات الشخصية التي قدمها بينفنست في (مشكلات اللسانيات العامة).

48 - ضربة مضاعفة في بانكوك. تخدم الجملة كنظرة إلى القارئ، كما لو أننا نلتفت نحوه. في مقابل ذلك، إن جملة "هكذا خرج ليو منذ قليل"، هي علامة للراوي، لأن هذا يشكل جزءاً من البرهان الذي يقوم به شخص.

49 - تودوروف، مصدر سابق، يدرس صورة الراوي، وصورة القارئ.

50 - متى نكتب من وجهة نظر ألعوبة عليا، أي مثلما يراهم الإله الطيب من أعلى؟ (فلوبير، تمهيد لحياة كاتب، سوي، 1965، ص 91).

51 - هناك ملاحظة هامة، وعلى المستوى الذي يهمنا هنا، وهي كمية كبيرة من الحكايات ليس لها مؤلف (حكايات شفهية، حكايات شعبية، ملاحم مسندة لرواة حفظة).

52 ـ جاك لاكان: "إن الفاعل الذي أتكلم عنه عندما أتكلم هل هو نفسه الذي يتكلم؟"

53 ـ بينفنست، مصدر سابق.

54 ـ نموذج شخصي: بدا لبورنابي أنه لا شيء تغير، إلخ.. والفعل أضخم في (قتل روجر أكرويد، لأن القاتل يعبر صراحة بـ(أنا).

55 ـ انظر تودوروف، مصدر سابق. إن المثال الكلاسيكي للكمال هو الملفوظ: إنني أعلن الحرب، الذي لا يثبت شيئاً، ولا يصفه، ولكنه يفرغ معناه في لفظة الخاص (وبعكس الملفوظ: الملك أعلن الحرب، الذي هو إثباتي ووصفي).

56 ـ حول التعارض بين، (العقل الأول، logos) و(الحكم بالقوة، lexis) انظر جيرار جينيت، مصدر سابق.

57 ـ الجنس الفعال للمحاكاة (لا يوجد تدخل للراوي في الخطاب: مثل المسرح)، والجنس السردي (وحده الشاعر يتكلم: مثل الأحكام، والشعر التعليمي)، والجنس المشترك (خليط من الجنسين: مثل الملحمة).

58 ـ هـ.سورنس، الأجناس المختلطة، ص 150.

59 ـ م.أ.ك.هاليدي، مصدر سابق، ص 6.

60 ـ ل.ج.بريتو، مبادئ السرد، موتون، 1964، ص 36.

61 ـ يشير ل.سيباغ إلى أن الحكاية يمكن أن تقال في كل لحظة، وفي كل مكان، وليس السرد الأسطوري.

62 ـ فاليري؛ "تقترب الرواية شكلياً من الحلم؛ يمكن تعريفهما معاً من خلال اعتبار هذه الخصوصية الفضولية: كل انزياحاتهما تعود إليهما".

63 ـ بالي، اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية، بيرن، ص 4، 1965.

64 ـ انظر ليفي شتراوس (أنتروبولوجيا بنيوية، ص 234): "يمكن أن تبدو العلاقات التي تدث في حزمة واحدة على مسافات متباعدة عندما ننظر إليها من وجهة نظر تعاقبية"، أ.ج.غريماس أكد على تباعد الوظائف (الدلالية البنيوية).

65 ـ ج.ب.فاي، بخصوص Baphomet لكلوفسكي: "لم يكشف التخييل (أو الحكاية) بهذا الشكل قط، ما هو دائماً، وبقوة، اختبار للفكر حول الحياة". (تيل كيل، عـ22، ص 88).

66 ـ الانتظار ليس له منطقياً إلا مركزان: الانتظار الأول الهادئ، والانتظار الثاني المشبع أو المخيب، ولكن المركز الأول يمكن أن يكون محفزاً بشدة،

وأحياناً بصورة غير محددة (بانتظار غودو): وهذه لعبة قصوى هذه المرة مع البنية.

67 - يقول فاليري "إن بروست يقسم، ويعطينا الإحساس بالقدرة على التقسيم اللانهائي - ما اعتاد الكتاب الآخرون على تجاوزه".

68 - هنا أيضاً، يوجد خصوصيات بحسب الجوهر: يمتلك الأدب قدرة كامنة لا يوازيها شيء، وهذا ما لا تمتلكه السينما.

69 - هذا الاختزال لا يتطابق، بالضرورة، مع تقسيم الكتاب إلى فصول؛ وبالعكس، يبدو، بالتدريج، أن دور الفصول هو إحداث انقطاعات أي تشويقات (تقنية للمسلسل).

70 - ن.روفيه، مصدر سابق. "يمكن فهم القصيدة كنتيجة لسلسلة من التحولات التطبيقية على الجملة "أنا أحبك"، يشير روفيه هنا إلى تحليل الهذيان الخيلائي الذي قدمه فرويد بخصوص الرئيس شريبير (خمسة تحليلات).

71 - ومرة أخرى أيضاً، لا توجد علاقة بين الشخص النحوي للراوي، والشخصية (أو الذاتية) التي يصفها المخرج بطريقته لتقديم قصته: إن الكاميرا أنا هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.

72 - الاغتيال المزدوج في شارع مورغ، ترجمة بودلير.

73 - مع جينيت الحق عندما اختزل المحاكاة إلى مقطوعات من الحوارات الداخلية المتكررة؛ تخفي المناجاة الذاتية دائماً وظيفة واضحة وليست محاكاتية.

74 - مالارميه (الرسم في المسرح، بلياد. ص 296): يظهر العمل الدراماتيكي تتابع المظاهر الخارجية للمتوالية، من دون أن تحتفظ أي لحظة في الواقع، وفي النهاية لا يحدث شيء.

# الشاعرة الأرجنتينية

# ألفونسينا ستورني



**بديع صقّور**

شاعر ومترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

**الفونسينا ستورني:** (1892 ـ 1938)، شاعرة أرجنتينية

من أعمالها: (الحلو مؤذٍ) و(لون أصفر) و(معزة) و(العالم في سبعة الآبار( و(عضال لا دواء له).

انتحرت غرقاً في المحيط الأطلسي.

# 1ـ ضوء

مشيتُ في الحياة
تسألني ماذا فعلت؟
متُّ من السأم، من السأم متُّ
ضحك الرجال من هذياني:
الأرض كبيرة..
ضحكوا.. ضحكت..
سمعتُ كلمات.. كلماتٍ كثيرة
بعضها فرح، وبعضها حزين كالمقابر.
لم أستطع فهمها، طلبت من النجوم
لغة أكثر وضوحاً..
كلمات أكثر جمالاً..
النجوم الحلوة منحتني الحياة
وفي عينيك لقيتُ الحقيقة المفقودة
آه! عيناك مليئتان بحقائق كافية
عيناك معتمتان حيث مدار الخوف...
مضمونةٌ كل رماياتي إلى نباتاتك:
سكون، ونسيان

## 2ـ تعال...

تعال الليلة حبيبي، روحي معبأة بالخوف
إنني أحمل العالم فوق قلبي..
الحياة تنفجر..
تعال الليلة، حبيبي، الخوف داخل روحي
آه! لا أستطيع البكاء
أعطني يدك
وسترى كيف تنزلق الروح
بهدوء، كيف تسقط الروح
بدمعة واحدة

## 3ـ خوف

هنا، فوق صدرك أخاف كلَّ شيء..
أوثقني بين ذراعيك مثل سنونو
وامنحني الكلمة..
الكلمة الإلهية
التي تُسقط في سمعي حلاوة عذبة.

كلمني عن الحبِّ..

هدهدني..

أمنحني أجمل الألقاب..

قبّل يديَّ الفقيرتين

داعبني بنعومة..

اذبح شعري، وسأنسى أنني فقيرة..

آه! أنا سماء أزلية

أنا قليل من الحمأ

مثل رداءة الحياة

نمشي، ونطلق سراح التوحش

آه! أبداً لا نمتلك جمال الربيع

الذي يمتلكنه النساء، عندما كلّهن

يرفضن الاعتراف بين ذراعيك

حبيبي، أريد أن أحلم بيديك البيضاويتين

وهما تلامسان شعري..

عندما شفتاي تُقبلان

عندما عيناي تدْمعان..

## قصائد للشاعرة الإيرانية

# فروغ فرخزاد



ترجمة: **حيان الحسن**

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من أشهر الشاعرات الإيرانيات، يتميز شعرها بجمال المعنى وسلاسة الأسلوب وعذوبة الألفاظ.

ولدت في عام 1935 وتوفيت عام 1967، تزوجت في وقت مبكر وهي في السادسة عشرة، وتوفيت وهي في ريعان شبابها، ولم تكمل دراستها. وكانت تحب هواية الرسم والخياطة. لم يدم زواجها طويلاً فوقع الطلاق بعد عامين وأن أنجبت ولداً واحداً.

تفرّغت للشعر ولمسيرتها الشعرية فعادت إلى طهران، وكتبت الشعر وطبعت أول دواوينها الشعرية عام 1955 بعنوان (الأسير).

سافرت عام 1958 إلى أوروبا وتعرفت بالأديب والمنتج الإيراني إبراهيم گلستان ثم أصدرت دواوين عدّة مثل (الجدار) و( الثورة) ثم سافرت بعد ذلك إلى محافظة تبريز عام 1962 لتصوير فيلمها ( التين الأسود) وقد حصل فيلمها فيما بعد على جوائز كثيرة.

من أهم دواوينها والذي كان له الصدى الكبير في الأوساط الثقافية والشعرية ديوان ( ميلاد آخر) أو (الميلاد الجديد) فقد كان هذا الديوان العلامة الفارقة في تاريخ الشعر الحديث.

توفيت الشاعرة فروغ فرخزاد إثر حادث سير ولم تتجاوز الثانية وثلاثين من عمرها ، كانت من أهم بل أفضل شعراء الحداثة وكتبت أجمل وأقوى القصائد في تاريخ الشعر الفارسي الحديث.

## الهروب والألم

ذهبتُ، فاعذرني
ولا تقل إنها بلا وفاء
لأنه لم يبقَ لي طريق
سوى الهروب
فهذا العشق النَّاريّ
المليء بالألم
هو بلا أمل
وشدّني إلى وادي الإثم

والجنون
ذهبتُ حتى أغسلَ حرارةَ
قبلتكَ
المليئة بالحسرة
بدمعي المنهمر على شفتي
ذهبتُ، حتى أبقى
كنشيدةٍ غير مكتملةٍ
ذهبتُ، حتى لا يقال
أرقتُ ماءَ وجهي
ذهبتُ، فلا تقل، لا تقل
لماذا ذهبتْ
لقد كانَ عاراً عشقي
وتوسلكَ
واحتراقنا من وراءِ ستائرِ
الظلمةِ والسكون
فسرُّنا شاعَ دفعةً واحدة
مثلما يبزغُ نورُ الصبح
ذهبتُ، حتى أختفي
كقطرةِ دمعٍ حارّة
بينَ طيّاتِ الحياةِ
وحضنها

ذهبتُ، حتّى أتخلَّص
من عتمةِ قبر
لا شاهدة له
من صراعِ الحياةِ وحروبها
هربتُ.. ...
من. عينينِ متلألأتين
باكيتين
هربتُ
من ضحكاتٍ عبثيةٍ متوحشةٍ
كعاصفة
من مخدعِ الوصال
إلى أحضانِ
إلى قمّةِ الهجران
هربتُ.. ...
من تأنيبِ الضمير
يا أيُّها الصدر احترق
بلهيبِ اشتعالك
ولا تركض بعدَ ذلك
وراءَ شعلةِ نارِ الزمن
كنتُ أريدُ أن أصيرَ شعلةً
وأتمرَّد. ...

فصرتُ مثل طائرٍ
في زاويةِ قفصٍ مغلق
صرتُ أسيرةً
روحي مشوَّشة
لأنَّ الليل لا يعلم
بحالي
وبكيتُ بحرقةٍ ومرارة
في أحضان السكينة
باكيةً من الأفعال
نادمةً على الأقوال
رأيتُ أنّي غير لائقة بك
وبعشقك.

## موتي

سيدنو موتي.. ...
في ربيعٍ مضيء
بأمواجِ القدر
في شتاءٍ ملبَّدٍ وبعيد
أو خريفٍ مقفرٍ
لا صخبَ فيه

سيدنو موتي.. ...
في يومٍ من هذه الأيام
المرّة
والحلوة
في يومٍ فارغٍ كسائرِ
هذه الأَيام
ظلَّاً لهذه الأيام
أو الأيام الماضية
ستغدو عيناي
كممرّاتٍ مظلمةٍ
ووجنتاي كلوحِ المرمرِ
البارد
سيخطفني النوم فجأةً
وأتخلص من الصياحِ
والألم
وتتلمَّس بهدوءٍ على دفتري
يدايَ الخاليتانِ
من سحرِ الشعر
التراب يدعوني إليه
كلّ لحظة
هم يأتون كي يلحدوني

في ترابي
آه
ربما يضعُ عشاقي الورد
على قبري الحزين
في منصف الليل
وبعدها يرحلون فجأة
وتُسدلُ ستائر دنياي
المظلمة
وتتأمل عيوني الغرباء
على أوراقي ودفاتري
ويلجُ الغريب من بعدي
بقدميه غرفتي الصغيرة
وبقيتْ مرآتي في مكانها
وبقيت شعرة من شعري
ورسمي ومشطي
كلّ ما تبقى سيصبح
خراباً
وستصبح روحي كشراع
القارب
تبتعد وتختفي وراء الأفق
وتمضي الأيام مسرعة

ومن دون صبر
تمضي الأيام والأسابيع والشهور
وعينكَ تترصّد الطرق
في انتظار رسالةٍ ما
لكنّه هو الآخر
جسدي البارد
يضغط عليه التراب
لأنه بعيد عنكَ
ومن دون خفقات قلبك
سيهترئ قلبي هناك
تحت التراب
وبعدها.. ......
ستمحو الريح والمطر اسمي
رويداً روبداً
من فوق تلك الحجارة
ويبقى قبري في الطريق
ضائعاً
بلا اسم وبلا عنوان
فارغاً من أساطير الاسم
والعار.

# مسافر

كل الليالي .....
كان أحدٌ يناجي قلبي
ويقول ......
أنتِ مرتبكة من لقائه
في الصباح الباكر
مع النجوم البيض
سيذهب ..امنعيه
رائحتكَ  تنسيني الحياة
واحتيال الايام القادمة
رموشكَ الرقيقة
كانت تسقط كغبار الذهب
فوق عيوني
جسدي محترقٌ
من لمسة يدكَ
وخصلات شعري تحررت
على وقع أنفاسكَ
كنتُ أزهر من العشق
وأقول ....
من يحب لا يؤذي حبيبه

**ترجمة: حيان الحسن**

ليذهب ....

فعيني ستتبعه

ليذهب .....

فعشقي سيحرسه

آه.... الآن أنت ذهبت

وحده الغروب

يفرش ظله على صدر

الطريق

وإله الحزن والهم

يدخل بهدوء معبد عيني

ويكتب على كل جدار

آيات كلّها سوادٌ بسواد.

# مختارات من

# الشعر الفنزويلي المعاصر


Simon Bolivar

**عبدو زغبور**

مترجم من سورية

تعود بدايات الأدب الفنزويلي إلى عهد الاستيطان الإسباني في أمريكا الجنوبية في القرن السادس عشر ولأدباء كتبوا في الأجناس الأدبية كافة، وخاصة في الشعر مثل القس خوان كاستيانوس Juan Castellanos الذي كتب "مراثي Elegias عن رجال القارة الكبار، وفي التاريخ مثل فراي بيدرو دي أغوادو Fray Pedro de Aguado وفراي بيدرو سيمون Fray Pedro Simón اللذين كتبا حول تاريخ البلاد، وأطلقت على الأخير تسمية "هيرودوتس الفنزويلي". ومع بداية محاولات الاستقلال عن إسبانيا في القرن الثامن عشر ظهر كتاب أسهموا في تنمية الفكر التحرري والخطابة والأدب، وكان سيمون بوليفار Simón Bolivarأبرز هؤلاء، وتم على يديه تحرير أجزاء كبيرة من أمريكا اللاتينية من الحكم الإسباني، وكان آندريس بيّيو Andrés Bello من أبرز المثقفين الذين أثّروا تأثيراً كبيراً داخل حدود بلادهم وخارجها.

ترجمة: عبدو زغبور

# Gustavo Pereira

# Declaracion de amor con tormentas

# Y Poesia selecta

وُلد غوستافو بيرايرا في جزيرة مرغريتا عام 1940. شاعر، كاتب وأستاذ جامعي. دكتوراه في دراسات إسبانو - أمريكان من جامعة باريس. مؤسس قسم الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ومركز الأبحاث في جامعة "أورينت".

أسس مجلة "تروبيكو أونو" الثقافية عام 1964 وأدار المجلة الوطنية للثقافة لمدة أربع سنوات. كتب مقدمة الدستور الحالي للبلاد. حاز جوائز عدة منها:

جائزة بلدية كراكاس للشعر عام 1987 والجائزة الوطنية للآداب عام 2000 والجائزة العالمية للشعر "فيكتور فاليرا مورا" عام 2011. نشر مجموعة كبيرة في الشعر والدراسات وغيرها.

## حول المتوحشين

هنود "غران سابانا" يطلقون على الندى "تشيريكي - جيتاكوو"، ويعني لعاب النجوم؛ على الدموع "إينو - باروبويه"، ويعني عصير العيون، وعلى القلب جيوان - إينابوي: بذرة البطن. هنود "الواراو" في "دلتا أورينوكو" يقولون "ميجوكوجي (شمس الصدر) لتسمية الروح. كي يقولوا صديق، يقولون "ما - خوكاريسا": قلبي الآخر. ولكي يقولوا النسيان يقولون "إيمونيكيتاني"،

ما يعني الصفح.
هـؤلاء الأغبيـاءُ لا يفقهـون مـا يقولون
لكي يقولوا الأرض يقولون الأمّ
لكي يقولوا الأمّ يقولون رقة
لكي يقولوا رقة يقولون إخلاص

لـديهم كـلُّ هـذا الارتبـاك فـي المَشاعر
لذا مع كلِّ الحق
نُسمّيهم نحن الناسَ الطيبين
متوحشين.

## شرحٌ مُطوّل من قصيدة للمعتمد

حـين اسـتيقظنا مُتعـانقَينْ وظمآنَيْن
طلبتُ منكِ ماءً وقدَّمْتِ لي
عصيرَ لُعابك
ورضابَ جنسك.

## فطور

مدَّدَتْ غطاءَ الطاولة الأحمر
وضعَت صحنين وكأسين وإبريقَ عصير
ومزهريةً فارغة
غلَـت كأسـين مـن المـاء لأجـل الشاي
حَمَّصت الخبز
وجلسَت إلى الطاولة أمامي
لم تَنظرْ إليّ ولم تَقُلْ شيئاً
كنَّـا شخصـينِ حـزينَيْنِ زهيـدَيْنِ وغريبَيْن.

## سوماري حول الماضي

الماضي
كان دائماً بديعاً
ولعزائنا
فـإنَّ حاضـرَنا سـيكونُ الماضـي للغَد.

ترجمة: عبدو زغبور

## سوماري

أسرعْ أسرع الخُطا
فما من يوم ولا من غدٍ
إلا حين نمضي ونقع
السعادةُ في النهوض.

## سحالي

حين أجلسُ على الحجارة
لتناوُلِ الطعام
أرى السحالي أمامي دون حراك
تَنظرُ إليّ دون حياء.

## سوماري حول جزء من الثانية

تقولين إنَّ لحظةً هي لا شيء؟
في جزء من ثانية
تتحرَّكُ العَربةُ ثلاثة سنتيمترات
لكنَّ صوتَها يَجتازُ ثلاثةً وثلاثين
والأرض في مدارها تسعةَ آلاف
كلُّ شيءٍ يُمكنُ أن يَحدثَ في جزءٍ من الثانية
كفاني رؤيتك.

## سوماري

**إلى كونزالو راميريز**

سيكونُ دائماً
ثَمَّةَ شخصٌ
يتركُ البابَ
مفتوحاً
عند رُؤيةِ الصَّباح
في الفِناء.

## سوماري حول الجَسد الحاضر

رُبَّما في أحَدِ الأيام
حين تَمرينَ من جانبي
أتذكّرُ نسيانَك.

عند الفجر كان ما زال أثرُ رأسها الرائع
فوق المِصطبةِ حيثُ فاجأها الصباح.

حين تمكّنَ أن يكونَ معروفاً من الجميع
حاولَ الاختباء.

# Chevige Guayke

## Solingrimo y KREPUSCOLIA

وُلد تشيفيهي غوايكي في خوان غرييغو في جزيرة مرغريتا في التاسع من كانون الثاني عام 1945. تلقى تعليمه في ابتدائية المجموعة المدرسية أنطونيو ديّاز في بلدته والبكالوريا في لاأسونثيون عاصمة نويفا إسبارطة – مرغريتا ومجموعة جزر أخرى -. حاز الجائزة الوطنية للقصة عام 1974 في مسابقة أجرتها صحيفة النسيونال عن قصته "بايكي". من بين عدد كبير من الكتب التي صدرت له نذكر:

بايكي وقصص أخرى، أموات في المرآة، فالتريكيرا، ساليكوليا، سوليغيريو، سيك ترانسيت غلوريا موندي و"جميع القصص ما عدا الكثير" وأصدر كذلك مجموعة من الأنطولوجيات في القصة والشعر.

أنا ميتافورا
أناه الأُخرى
أنا انبعاثُه
(يفتحُ بابَهُ فيَّ
ويَسكنُني).

والآن للبحر
رائحةٌ تَبعثُ فيّ الحُزن
حين أصبحَت حياتي
مُجَرَّدَ اتكاءٍ على الذكريات.

كلُّ نورسٍ كلمةٌ رحلَت من السماء
كلَّ موجةٍ كلمةٌ غائبةٌ من البحر

وما من وردة مألوفة:
الوحدةُ أُختُ السراب.

المياه تجري
أمام جذوات
آثاري الأخيرة.

ناديتها في إحدى الليالي
بينما الكلابُ تنبح
على أطراف السّبخة
وريتا لم تجبنِي:
في تلك اللحظة وُلدَت وحدتي.

أركضُ عارياً

ترجمة: عبدو زغبور

في هذا الشارع القادم
إلى أن أصِلَ مداخلَ الموت.

الشَّفَقُ أيضاً
- كل هذا الشفق -
ساعدَ على حُزني.

الذكرياتُ هي جِلدي الوحيد
دمي الوحيد
الجذرُ الوحيدُ للمنظر الذي أراه.

في وسط مُنتصَفِ النهار
ريتا وأنا نظرنا
في وجه البؤس.

الحياةُ التي تُرافقني
ملطخةٌ بالبراز.

يا إلهي!
ما الذي فعلَتْهُ بي الحياة؟

كلُّ محاولةٍ للهرب
هي ببساطة حُلمي
كطائر في قَفص.
طيرٌ أنا
في سماء تَسكُنُني.

في الصحراء ذاتها
أُتابعُ سَفَري
خلف ذاتي الهاربة.

من عنقي
- مثل ربطة عنق -
تتدلّى جُثَّتي .

أصحو دائماً مُحتضَراً.

أنا مصنوعٌ من جِلْد
مُنتهي الصلاحيِّة.

دون جدوى أبحثُ
عن مياه المُعجزة:
أبعدَ من أي حماية
هناك السرابُ فحسب.

أعيشُ مع قنبلتي
المؤقتةِ الحميمة.

قضيتُ وقتاً طويلاً مع نفسي
حتى أني سَئِمتها.

أمامَ المشهد
غيرِ المؤكَّد أنا.

هجرتُ نفسي
تركتُ نفسي وحدها.

ذلك الكلبُ الأسود
رحلَ أيضاً:
أخافَهُ ظِلُّ البيتِ الوحيد.

في داخلي ثَمَّةَ نسخةٌ
لذلك البيت دون أحَد.

هذا البابُ المُغلَق
كأنه الكلمةُ الأخيرةُ للموت.

## Freddy Ñañez

وُلد فريدي نيانيز في بيتاري محافظة ميراندا عام 1976. شاعر، ناشر، مسرح العرائس ومغني روك. أسس مع عدد من أصدقائه دار نشر "لا أحد ينشر لنا" مواجهاً بذلك القائمين على صناعة الكتاب، وأصدر مجلة " Sujeto almado"

وهو عضو في الشبكة الوطنية للكتاب الفنزويليين. أصدر ثمانية كتب في الشعر بالإضافة إلى كتابات أخرى. حاز في عام 2009 على جائزة الشعر في البينال الأدبي "خوسية أنطونيو راموس سوكري". استلم وزارة الثقافة لمدة عام.

دَوائرُ ذاتُ مركز واحد
موسيقا البُحَيرةَ
نقطةُ الكون.

أمشي مع القمر
أتوقَّف
هل نحن اثنان أم واحد؟

دائماً الأمرُ ذاتُه
يَجيء المطر

يذهبُ الأُفُق.

فجرٌ مُندفِع
لماذا كلُّ
هذه السرعة؟

قبلَ مُغازلةِ الشمس
ظِلّي
شجرة حمراء.

خبّأتُ الحُزنَ

ترجمة: عبدو زغبور

في الحديقة،
النحلُ يَحتفظُ بالسِّرّ.

ذكرياتٌ برّاقةٌ
الكونُ كُلّ مَرَّةٍ
أكثرُ صِغَراً.

مَطَرٌ
يَقودُ
إلى التنازُل.

الغابةُ تقول
إنَّكَ ذهبتَ مع الطيور،
يا قمرَ آذار.

تحتَ الصَّفصاف الباكي
يموتُ الألمُ من العَطش،
يومٌ ماطر.

في الأعالي القمرُ،
كم هو بعيد،
في الأسفل الأرضُ،
كم هي بعيدة.

كلُّ شيءٍ يَسقطُ فوقي
مثلَ قطرةٍ
من النَّدى.

أيُّها القمر
تذكَّرْ أنَّ الحُبَّ
عابِر.
كَم هو نحيلٌ

جسدي أيها الأُفُق،
كم هو نحيل!

تذكَّر أيُّها القمر:
هذه الأرضُ التي تضيئُها
هي سماؤك.

يتوقَّفُ الليل
كي يَروي ظمأه
من البُحَيرة.

كلُّ هذا القمر
يَتَّسِعُ له فمي
وكذلك الليل.

يا للحماقة!
تَسكتُ الزيزان
فتُغنّي النُّجوم.

هذه الليلةُ
هي ليلتي الأخيرة
من القمر الأَبَدي.

# ثلاث قصص

## يوري ياكوفليف

ترجمة: د. جودت إبراهيم

مترجم وكاتب وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

شاعت في زمنين اثنين أولهما زمن بناء المدن، وثانيهما زمن الفروسية، تعابير ومصطلحات مثل الأدب الرعوي، واللوحة الرعوية، والقصيدة الرعوية، والأدباء الرعاة، والفنانون الرعاة، والرعوية الرومانسية، والجمال الرعوي، والروح الرعوية في الأدب.. إلخ، وهي تعابير ومصطلحات أرادت أن تباهي بالطبيعة، والحرية، والفضاءات الواسعة، والانعتاق من ثقافة المدن، والخروج على تقاليدها الصارمة، وأنظمتها التي صارت أعرافاً، كما أنها تعابير ومصطلحات أرادت تمجيد أفعال

ترجمة: د. جودت إبراهيم

# رسالة أم

- بدأت كتابة القصص منذ زمن بعيدٍ، والكتّاب جميعاً يتلقون رسائل من القراء، وأنا أيضاً تلقيت رسائل عديدة، وعن واحدة من هذه الرسائل أريد أن أحدثكم.

منذ عشر سنوات مضت كتبت قصة قصيرة عن صديقي الذي استشهد في عام 1941م، وبعد فترة وجيزة استلمت رسالة كتبتها أنطوانيت بوتشارنيكوف قالت فيها:

ـ في صحيفة روسيا السوفييتية قرأت قصتك عن صديق، ثم رأيت اسم عائلتك. ف، بوتشارنيكوف. ألست فالوديا؟! ولدي فالوديا ولد في عام 1923م، تعلم في المدرسة، وفي عام 1941م عندما اندلعت الحرب ذهب إلى الجبهة؟ في البدء كنت أستلم رسائله التي غالباً لم تكن تصلني، ولكني فهمت: إنها الحرب.

- ثم انقطعت رسائل فالوديا، فما عادت الرسائل تصل. والآن لا أعرف شيئاً عن ولدي: استشهد هو أم لا؟ أين استشهد؟ متى؟ انتظرته كل هذه السنين، فكرت أنّه سيعود، والآن أنتظر، وسأظل أنتظر؟ والآن أنت تعرف لماذا أنا أسالك: ألست فالوديا؟

كنت قلقاً جداً عندما كتبت جواباً إلى مدينة (بيل جورد) حيث كانت تعيش أنطوانيت بوتشارنيكوف، إني أعلم كيف هي تنتظر هذه الرسالة. وفي رسالتي كتبت إني إنسان آخر، ولست ابنها .

حدثتها عن حياتي وعن عملي، ولما كنت أكتب، كنت أفكر كيف ستقرأ رسالتي حزينة، فهي تنتظر الرسالة التي يجب أن يكون ابنها قد كتبها.

كتبت: عزيزتي أنطوانيت بوتشارنيكوف، وبعد أن فكرت كتبت أيضاً: أمي الغالية.

والآن أصبح عندي أُمّان: أمي وأنطوانيت بوتشارنيكوف التي تكتب لي وتحدثني عن حياتها، وأنا أرد على رسائلها(*).

***

# طلقات السلام

كان عيد. كان الأب وابنه ينتظران طلقات السلام. الابن يقف على الكرسي، والأب كان بجواره.

ـ قريباً؟ كان يسأل الصغير باستمرار وينظر من النافذة.

ـ قريباً، قريباً، أجاب الأب ونظر إلى الساعة:

ـ بابا، افتح النافذة.

ـ ليس لازماً، برد

ـ وإذا لم نسمع؟

ـ لا تقلق، سنسمع وسنرى.

فجأة سأل الصغير:

ـ وجدي كان عجوزاً جداً؟

ـ لا. كان شاباً، طويلاً وقوياً

---

(*) M.M.Нахабина:P.A.Толсая. А. Б. Русский язык для всех ; книга для чтения ;6-е издание . Москва" Русский язык " 1983.страница -3.

ـ الأجداد لا يكونون شباباً؟

ـ يكونون ...

ـ وكان عنده بندقية؟

ـ لا أعرف. على ما يبدو لا.

ـ كان عنده سلاح. قال الصغير.

نظر الأب إلى ابنه وسأله:

ـ أما أنت، فمن أين تعرف، أنه كان عنده سلاح؟

ـ أعرف. ومن أيضاً كان عنده أسلحة ؟

ـ لا أذكر جيداً كنت صغيراً مثلك أنت الآن.

ـ وأين جدي؟

ـ كان في الحرب، ولم يعد.

ـ لماذا لم يعد؟ اكتب له رسالة، وعندئذ سيعود.

الأب لم يرد بشيء.

ـ أنت لا تعرف عنوانه، أليس كذلك؟ ثانية بدأ يسأل الابن.

ـ نعم.

ـ إذن متى نسافر إلى هناك، حيث جدي؟! الأحد!

ـ إلى هناك لا تذهب القطارات.

ـ نذهب بالباص، ثم نسير، لنرى الحرب،

ـ الحرب انتهت منذ زمن بعيد.

ـ ومتى سيعود جدي؟

ـ أبداً.

ـ أبداً – هل هذا وقت طويل؟

ـ طويل.

ـ سننتظر حقاً؟

ـ افهم ... جدك لن يعود ،جدك استشهد.

ـ كيف استشهد؟

ـ في الحرب.

ـ منذ زمن بعيد؟

ـ نعم، بعيد جداً .

ـ معناه، قريباً يعود؟

ـ لا. لقد مات.

الأب لفترة لم يكن يريد أن يقول هذه الكلمة. ولكن الصغير لم يفهمه، فأخذ يواصل الكلام:

ـ الجميع عادوا، وجدي سيعود ... ننتظر، حقاً؟

ـ أنت لم تفهم شيئاً.

ـ أفهم، أفهم. كانت عنده أسلحة جيدة، وذهب إلى الحرب.

ـ الآن، سيكون الإطلاق، انظر!

كانت الساعة قد أصبحت التاسعة. بدأ الإطلاق. كان هذا الإطلاق جميلاً جداً.

الصغير كان ينظر باهتمام من النافذة. وفي الشارع كان كثير من المواطنين.

ـ من يرمي؟ من يطلق النار؟ سأل الصغير.

ـ الجنود.

ـ الذين عادوا.

ـ طبعاً.

- ولماذا يطلقون النار هكذا بصوت عالٍ؟

- لأن هذه مدافع.

- وأين هم؟ في الحرب؟

- لا ، وراء المدينة.

- أما أنا ، فأعتقد أن هذه أصوات المدافع التي في الحرب. بابا ، أكنت أنت في الحرب؟

- لا – أجاب الوالد – أنا كنت صغيراً أيضاً ، كما أنت الآن.

- لهذا أنت لا تعرف كيف تطلق المدافع في الحرب.

- ممكن.

ولكن الصغير لم يسمع ماذا أجاب والده.

- أنا أعرف، لماذا جدي لم يعد. لأنه (يرمي من المدافع) وهي تطلق طلقات السلام. أليس حقاً هذا ؟

الأب لم يرد بأي شيء، ونظر، ليس إلى طلقات السلام، وإنما إلى ولده. وظنّ أن ولده يرى ما لم يره هو نفسه إطلاقاً: يرى الحرب، الجندي، الجد الذي لم يعد ، والآن يرمي من المدافع عندما تطلق طلقات السلام[*](2).

***

---

[*] М.М.Нахабина:Р.А.Толсая. А. Б. Русский язык для всех ; книга для чтения ; 6-е издание . Москва" Русский язык " 1983.страница 5-8.

# العيد المفضل

عندما سُئِل إيلي، أي الأعياد يحب، أجاب: 8 آذار، (يوم المرأة العالمي). دهش أبوه وقال: لماذا؟ إنك رجل! ولكن إيلي لم يستطع أن يقول الحقيقة. إنه يحب هذا العيد، لأن جدته (أولغا) تأتي لزيارتهم في هذا اليوم.

أحبت الجدة إيلي كثيراً، ولكنها كانت صارمة في تربيته. فقد كان عنده نظام يومي شديد، فقط في آذار كان عند إيلي ثلاثة أيام فراغ: 7 آذار كانت جدته تخرج إلى صالون الحلاقة، 8 آذار تذهب للزيارة، 9 آذار تتحدث عن المتعة التي شعرت بها في هذه الأيام. لم يكن إيلي يعلم إلى أين ذهبت جدته، كل ما يعرفه أنها كانت تقول له إنها في هذا اليوم قابلت كل صديقاتها القديمات .

ثلاثة أيام فراغ عند إيلي، تنزه، لعب مع (يورا ) و(كولي) بكرة القدم وألعاب أخرى، بنوا سفينة في فناء البيت، كان إيلي قبطانها. وكانت (فيرا) تنظر إليهم دائماً كيف هم يلعبون، ولكن الصغار لم يريدوا أن يصادقوها، قالوا إن الفتاة لا تستطيع أن تكون بحاراً.

وانتظر إيلي العيد هذا العام بفارغ الصبر، ولكن الجدة، يوم 7 آذار، فجأة قالت:

(إيلي ها أنت قد أصبحت تلميذاً ، وتدرس بشكل حسن، لذلك سآخذك معي غداً للزيارة ، صديقاتي سيعجبونك!).

إيلي بالتأكيد لم يرغب بالذهاب مع جدته في تلك الزيارة ، ولكن ماذا يعمل؟! كان يجب عليه أن يذهب!

وفي اليوم التالي ذهب إيلي مع جدته للزيارة.

- جدتي. إلى أين نحن ذاهبون ؟

- أنت تعرف أين المسرح الكبير ؟

- نعم.

- هناك قرب المسرح الكبير ، نحن نلتقي دائماً.

وعندما وصلوا إلى المسرح الكبير رأت الجدة امرأة طويلة، قالت لها: (مرحباً، أيتها الرفيقة الملازم). المرأة قبّلتها وأيضاً قالت: (مرحباً، كيف الصحة أيتها الرفيقة النقيب) .

ظن إيلي أنّهن يمزحن، وجاءت صديقات جدته، وأيضاً بمرح مزحن كنّ يُسَمّينَ الواحدةُ الأخرى (ملازم) (نقيب).

وبعدئذ جاء باص صغير، الجميع ركبن وانطلقن نحو بيت، كانت تقيم فيه امرأة صغيرة مرحة. على الطاولة كانت أطباق شهية، ولكن لم تبدأن بالأكل لأنّهن كنّ ينتظرن (فالوديا) وكان هذا لواءً جوياً ركناً.

كان إيلي مسروراً جداً، اللواء أخذ (جيتاراً) وبدأ يعزف عليه، وراح الجميع يغنون، إيلي كان يغني أيضاً. واستمع إيلي فيما بعد بكل سرور وارتياح، إلى جدته وصديقاتها كيف أخذن تذكّر الواحدةُ الأخريات بطائراتهن، فهم إيلي أن جدته في أيام الحرب، كانت طيّارة، وكذلك جميع هؤلاء النساء كنّ أيضاً طيارات وأن قائدهم كان اللواء (فالوديا).

وفي أحد الأيام، عندما انصرف إيلي من المدرسة شاهد (فيرا) كانت تبكي لأن (يورا) و(كولي) لم يسمحا لها أن تلعب معهما، كانا يقولان: إن الفتاة لا تستطيع أن تكون بحاراً.

عندها قال لهما إيلي: (جدتي كانت طيّارة ، وفيرا تستطيع أن تكون بحارة).

# أورشيل: الخروف الجميل المفقود



لاري بالمير

ترجمة: رنيم بركات

مترجمة من سورية

لقد أدركت بالنظر إلى الخلف أن شقيقتي لويز هي من تذكرني دائماً بالأشياء التي نسيتها، وأعتقد أنها كانت على الدوام ترى نفسها أنها مؤرختنا في العائلة، الحافظة لذكريات عائلة بالمير. لهذا توجب عليها أن تكون لويز التي ترحب بي بعناق مطول حين دخلت بيتي في مابيل أفينيو قبل يومٍ من جنازة والدي.

أتيت مباشرة من المطار، ضللت طريقي قليلاً لأنني كنت في القديس لويس بدلا من نيو هيفين لأسجل في السنة الثانية في كلية الحقوق في ييل. قبّلت لويز من خدها، ولم أبعد نفسي من عناقها ، وبحركة واحدة خاطفة وضعت حقيبتي في خلوة بين الدرج والحائط الذي يجاور الباب. وضعت لويز يدها على ذراعي لتوقفني وتتأكد أنني أصغي باهتمام لما تتحدث به. قالت لي وأنا ما زلت مسمّراً في مكاني أنظر من فوق رأسها إلى الحشد الذي تجمع في المطبخ: "احزر من هنا؟"، ودون أن تنتظر جواباً، بادرت قائلةً: "أورشيل!"

لم أسمع بذكر اسم شقيقي أورشيل منذ سنوات، تحديداً قبل أن أغادر من أجل المنحة التعليمية في إكزيرتر. انتابني انطباع دائماً، على مر السنين، أن والديَّ بكل بساطة لم يسلكا المسلك الصحيح في طريقة التواصل مع شقيقنا التائه حين كان يتنقل في منطقة لوس أنجلوس، وأنا في الواقع لم يكن لدي فكرة واضحة. كيف جرت هذه السلسلة من الاتصالات بين والديَّ وأشقائي السبعة الآخرين حين توفي والدي. من المرجح أن تكون أمي قد دعت السيد آل ليضع ترتيبات جنازة والدي، ومن المرجّح أن يكون السيد آل قد ذهب ليخبر لينا الأخبار المحزنة، قبل أن يتوسل في طلب مساعدتها في دعوة بقية إخوتي وأخواتي، وأقربائنا خارج البلدة ـ وأعضاء كنيسة والديّ. كنت متأكداً جداً أنه لا أحد يمتلك رقم أورشيل. وقد اتصلتْ بي شقيقتي ليلى لتخبرني بأن والدي قد مات جرّاء نوبة قلبية أثناء زيارته لها في لوس أنجلوس.

لربما كانت تتعقب نعجتنا السوداء الضالة.....

لدى وقوفي مسمراً هناك مع لويز في الردهة ، تمتمت بشيء ما عن حقيقة أن يكون أورشيل آخر شخص أتوقع مشاهدته أو (أهتم به) فقد غاب عن البيت منذ أن كنت في سن الرابعة، ولم أفكر به كثيراً، إن لم يكن ذلك بالمطلق خلال تلك العقود التي فصلت بيننا. لكن كانت لويز متلهفة وسعيدة لتخبرني قصة أورشيل الذي هرب من القديس لويس منذ زمن طويل، ونجحت اليوم في عودته ليحضر جنازة والدنا، وبدافع الفضولية الأنانية وأكثر من أي رغبة

للتصرف الأخوي في تلك المناسبة الكئيبة، تظاهرت بأنني كنت أصغي إليها إصغاء كاملاً.

تعجبت لويز وهي تظهر ابتسامة عريضة. "كانت معجزة! الله لديه أساليبه الغامضة التي يعمل بها! اتصلت "آل" هاتفياً بمدينة كنساس لتخبر العم جيمس عن الجنازة، وذهب أورشيل إلى منزل العم جيمس في تلك اللحظة بالذات! أتستطيع أن تصدق ذلك؟"

سألتُها متجاهلاً إشارتها إلى الله، وسؤالها عما يمكن أن أصدقه: "ماذا كان يعمل أورشيل في مدينة كنساس؟"

"حسناً، خذ هذه المعلومة. كان أورشيل وجونيور ابن عمنا جيمس على تواصل. واعتادا أن يعملا كصديقين عندما كانا يعيشان في أركانساس. يا إلهي، كل هذه السنوات كنا نتساءل أين هو أورشيل، وجونيور يعلم مكان وجوده!"

قاطعتها مجدداً، محاولاً كشف الحقائق، ومحاولاً جاهداً ألا أنشغل بابتهاجها حول وصول أورشيل غير المتوقع "وهل جاء جونيور أيضاً لحضور الجنازة؟" ولأنها أكبر مني بثلاث سنوات، فربما في هروب أورشيل كابدت إحساساً أكثر عمقاً لفقده، في حين لا أتذكر سوى اللحظات المحيّرة العابرة لأسباب اختفائه المفاجئ، لكن عواطفها الجيّاشة هناك في الردهة جعلتني أشعر أنني مكشوف. كان عليّ أن أهدأها، وكانت على وشك الصراخ كالنسوة اللائي اعتدن الصراخ في الكنيسة حين كنا صغاراً!

أجابت بهدوء شديد، يشوب صوتها شيء من الإحباط، "كلا". جونيور لا يريد المجيء. عاد إليها حماسها قائلةً: "لكن، جونيور أعار أورشيل بذلة سوداء وقميصاً أسود وربطة عنق سوداء! لهذا قام أورشيل بجولة كتلك التي قام بها حين غادر إلى كاليفورنيا وظهر هنا مع العم جيمس والعمة بيرثا. الحمد لك يا رب!"

خاطرتُ وألقيت بنظري مرة ثانية على الحشد الذي في المطبخ.

"لا يا لاري. يد الله في حياة هذه العائلة."

تركتُ لويز تقول هذه الكلمة الأخيرة، وأردتُ تجنب أي تساؤلات ممكنة حول غيابي عن حضور الكنيسة المنتظم منذ أن تخرجت في جامعة إكزيرتر. أخبرتُ لويز أن عليّ أن أدخل حتى يعرف الجميع أنني قد وصلت البيت قبل أن يحاولوا معرفة المكان الذي سأنام فيه والمكان الذي سأضع فيه حقيبتي. تركتها واقفةً قرب الباب الأمامي كأنها المستقبلة الرسمية في اجتماع ما لتجديد المعمدانية ، تنتظر في الممر لترحب بكل المؤمنين الحقيقيين.

لتجنب الغوغاء الصاخبة في نهاية مدخل المطبخ من جهة المدخل، دخلت من غرفة الجلوس إلى المطبخ من باب غرفة العشاء، أبحث عن بقعة أستطيع من خلالها رؤية حشد أقربائي الذين لا أعرف الكثير منهم، وأستطيع من خلالها التنصت على حديث كبار السن، الحديث الذي تعودت أن أصغي إليه عندما كنت طفلاً. حشرت نفسي ضغطاً على العديد من الأقارب الذين يقفون بدءاً من الباب وصولاً إلى الشرفة الخلفية وطاولة المطبخ، ثم ناورت بحركتي خلف أشخاص آخرين مجمّعاً نفسي أمام الثلاجة لينتهي بي المطاف عند سلم النافذة بينهم وبين مغسلة المطبخ. هذا ما وضعني مباشرة عند مدخل الردهة المزدحمة الذي تجنبت للتو المرور منه، وبهذا أصبحت على مرأى من شقيقتي ليلى التي كانت تقف أمام الموقد وكل الأنظار تتوجه إليها.

كانت تصف لأقربائها المجتمعين جهودها في إنعاش والدها بعد إصابته بالنوبة القلبية في بيتها في لوس أنجلوس. صورت المشهد لي بأسلوب هادئ نسبياً عندما اتصلت بي هاتفياً لتخبرني عن رحيل والدي. لكن روايتها المثيرة للقصة هنا، والأسلوب الذي وصفت به والدنا وهو مسجى على الأرض، وكيف ارتمت على صدره وأمسكت بوجهه، وفتحت فاه ليستنشق أنفاس بكائها، أثار صمتاً واضحاً وكأن صوتها هو الذي جاء بنا على الفور بعد أن لفظ والدي أنفاسه الأخيرة .

توقفت ليلى لتمسح دموعها، لا تعي بأن أورشيل قد دخل المطبخ المزدحم من الردهة خلفها، وانصرفت الانظار جميعها عن دموعها إلى صورته التي تلوح في

الردهـة، واخترقت جدار الصـمت العديـد مـن الزفـرات المسـموعة. لاحظت مـن مقعدي أورشيل وهو يحمل زجاجة بيرة مفتوحة بيده اليمنـى، يستنشـق مزيداً مـن الأوكسجين مع كل خطوة تُخطى في الغرفة المزدحمة.

كانت دهشتي كبيرة بدخول أورشيل الساحر، فقد فتحت فمي على نحـو لا إراديّ. كان أجمل رجل شاهدته قط! كل امرأة في المطبخ كانت تنظر إليـه نظرة خاطفة تحمل معها ابتسامة حمقاء، بدت عيناه الثاقبتـان كأنهمـا تجمـدان أي شـخص يقـع عليهمـا. عظـام خديّـه المرتفعـة وأنفـه السـاحر يطوفـان فـوق تلـك الشـفاه الحانيـة، يتجـول بتـؤدة في قصـة ليلـى المحزنـة، يجمـع إعجابنـا بـه. كـان صدره ومنكباه العريضان يرتشفون جميعهم الجعة من الزجاجة. كان واضحاً أنه يؤدي عمله بنجاح. وقد صعقتُ على الفور بالسهولة التي أصبح فيها على أعين الناس جميعاً. بدا كأنه من عمري لكنني أعلم أنه في سن الخامسة والثلاثين.

فجـأةً، انفجـرت عينـا أورشيل ومنخـراه غضبـاً وصـرخ، "يـا نـاس، أيَّ بـذاءة تبحثـون عنهـا في نظـرتكـم هـذه إلـيّ؟" في هـاريـ، كـان أحـد أبنـاء عمومتـه مـن شيكاغو حدث أن كان واقفاً ضمن خط الرؤية لأورشيل، في زاوية عمودية على باب الردهة. كانت الدمدمات تتناقل بين الحشد المحدّق المرتبـك برؤيـة أورشيل. وقد علم كل من في المطبخ بأن هاري ابن عم أورشيل قد اختير بشكل عشوائي الشخص الذي سيوجه إليه أورشيل سؤاله البذيء. هـاري (ومـن تبقـى منـا) وقفنـا تصيبنا الحيرة مـن الصـمت الـذي عـاد ليؤكـد نفسـه في أعقـاب ثـورة أورشـيل. أمسكت بالعمود الذي بجانبي متسائلاً......

من الذي سيوقفه عن قتاله مع ابن عمه هاري ذلك العجوز البائس؟

ارتفـع صـوت أخـي "آل" الهـادئ مـن مكـان مـا في الغرفـة: "تلـك هـي زجاجـة الجعة السادسة التي يشربها أورشيل اليوم". متهمـاً أحيانـاً ومفسـراً أحـايين أخـرى الاضطراب الذي وقع فيه أورشيل في عملية الإبداع، وقد أصبح هذا الصوت حين قدّم الحل: "يـا ويلـي، أبعـد أورشيل مـن هنـا!" تحـرك أخـي ويلـي مـن خلـف ليلـى وأمسـك بـذراع أورشيل، وكـان ينوي علـى مـا يبـدو العـودة بـه إلى بـاب الردهـة،

لكن ظل أورشيل ماسكاً عنق زجاجة جعته البنية، قاوم ورفض التحرك. جالت عينا ويلي الغرفة تبحثان عمن يساندهما. لمحني بنظرة خاطفة وطلب مني، "يا لاري، ساعديني لآخذ أورشيل إلى منزلي!"

أحسست بعيون الحشد تتبعني وأنا أشق طريقي في خطٍ مستقيم من مكاني المخفي في الزاوية إلى المكان الذي يقف فيه ويلي ماسكاً أورشيل من مرفقه الأيمن. لدى وقوفي أمامهما أدركت لأول مرة، أنني على الأقل أطول من أخوي الكبيرين. ظننت أن ويلي سيختارني مساعداً له بسبب طول قامتي. وحين دسست يدي اليمنى بلطافة تحت ذراع أورشيل الأيسر، ابتسم لي، واستراح وجهه موجهاً إلي نظرة محدقة حزينة. تلاشى التوتر في الغرفة كما لو أن شخصاً ثقب منطاداً بدبوس. استدرنا لنغادر المطبخ ونشق طريقنا عائدين من الردهة، كان ويلي على جانب من أورشيل وأنا على الجانب الآخر. في البداية، دمدم أورشيل بكلمات لا معنى لها، كما الثمل الذي يشعر بالسعادة حين يقوده اثنان من شرطة الحي الودودين إلى المنزل، لكن بدأت تمتمته تنظم نفسها بشكل تدريجي ليتلفظ باسمي مرات عديدة. "لاري....لاري.....لاري."

حين كنا في الشرفة الأمامية، أرخيت قبضتي عليه استجابة لإشارات تعاونية تلقيتها من جسد أورشيل. استراح على المقعد الجانبي من سيارة ويلي، كما لو أننا ثلاثة أشقاء في النزهة. وبما أنني الأصغر سناً في عائلة بالمير، كنت أعرف أنه من المتوقع أن أجلس في المقعد الخلفي.

رحلة العشر دقائق إلى منزل ويلي كانت فرصة كبيرة لإلقاء محاضرة على أورشيل عن مخاطر تناول الكثير من الكحول. غير أن ويلي كان يوقف خطاب الأستاذ في المدرسة العامة، ويعود إلى مزاجه كشقيق أكبر مذهول ومشدوه ليحدق في أورشيل ويستعجب، "يا صغيري....هل أنت بخير!"

أردت أن أستعجب بأن عضلات أورشيل المنتفخة في قميص البولو لاكوست لا تبدو أنها عضلات شخص يعيش على شفا حفرة، لكنني امتنعت عن هذا. كان ويلي المنذهل من حضور أورشيل كذهولي ربما يحاول أن يضع الحواجز التي خلقتها المسافات البعيدة ومرور الوقت بينها خلف ظهره، سأل أورشيل على نحو عرضي كما لو أنه كان يسألني: "من الذي قص لك شعرك؟"

لم يجب أورشيل، وبدلاً من ذلك كرر الجملة التي كان يكررها سابقاً في المطبخ: "لاري، لاري...لاري". كان يميل بجسده ليحدّق بي في المقعد الخلفي، ولم تظهر أي حالة من الغضب في عينيه، بل عكستا ابتسامةً لطيفة عوضاً عن ذلك. كان مندهشا لرؤيتي بالقدر الذي كنت مندهشاً لرؤيته. حاولت ألا أظهر أي تعابير على وجهي، لكن كان هناك شيء ما حول تلك الشفاه البسيطة التي جعلتني أرد له الابتسامة. التفت أورشيل إلى الخلف ونظر من النافذة. تخلى ويلي، المعلم الحكيم دائماً عن محاضرته لصالح ما تبقى من الرحلة.

قال أورشيل ونحن ندخل غرفة جلوس ويلي "منزل أنيق" لوّح ويلي بذراعه حول الغرفة، يطلب منا أن يأخذ كل منا مقعده على الكراسي المتزاحمة حول طاولة القهوة، أو على الأريكة الواسعة. انتظرت حتى أخذ أورشيل مكانه وسط الصوفا وجلس ويلي على الكرسي المقابلة له وهبطت أنا على كرسي آخر يسار ويلي عمودياً على الاثنين. لم تكن إيرما هناك. كانت إيرما زوجة ويلي في المنزل وهي معلمة أيضاً. جلسنا نحدّق ببعضنا بعضاً عبر تلك الطاولة الصغيرة، نتساءل من الذي سيكسر الصمت الرهيب لهذا المنزل الفارغ.

سأل أورشيل أخيراً: "ألديك شيء من الإسكتلندي؟"

صاح ويلي وهو يلقي بنظراته إلي، كأنه إيذان ببدء ابتهال جديد "لديك ما يكفي من الشراب،"

تساءل وهو قاطبٌ حاجبيه: "لاري، كيف هي المدرسة؟"

"جميلة. يبدأ الدوام غداً، لكن أحد الأصدقاء سيدوّن الملاحظات من أجلي."

التفت لينظر مباشرة إلى أورشيل، متكلماً بطريقة الأساقفة، "أتعرف أن لاري يدرس في كلية الحقوق في ييل؟"

تجاهلني أورشيل، ونظر إلي شزراً. "يا للهول، ذاك رجل عظيم" وسّع أورشيل تحقيقه ليشمل خطتي ما بعد كلية الحقوق. سلسلة الأسئلة والأجوبة سمحت لأن يسمع أورشيل أنني عملت طبيباً مقيماً في مكتب المحافظ في مدينة

نيويورك الصيف الماضي، وأنني أخطط لأن أبحث عن عمل في الصيف لدى الشركات القانونية في نهاية السنة الثانية. وقبل أن يسألني ويلي، قلت له طواعية بأنني سأقوم بالتسجيل للتقدم إلى مقابلات مع شركات القديس لويس التي جاءت إلى الحرم الجامعي، بالإضافة إلى شركات من مدن متنوعة بما فيها نيويورك.

بعد كل إجابة من إجاباتي كان أورشيل يقلّب عينيه ويهزّ رأسه من جهة إلى أخرى، مكرراً، "لاري، لاري.....لاري". في بادئ الأمر ظننت أن أورشيل بتكراره هذا يسخر من طقوس الكنيسة البابوية التي كنا نحضرها سوية حين كنت شاباً يافعاً مرددين، "آمين، آمين...آمين". لكن اتضح لي، بعد أن ربط أورشيل المقاطع المختصرة لاسمي مع بعضها بهذه الطريقة مرات عديدة، أن ثمة نوعاً من الود الغامض في صوته، أو ربما بعض الذكريات السعيدة لي عنده . بالرغم من حالة أورشيل الثملة فقد فهم أن الحوار الذي دار بيني وبين ويلي كان مجرد طريقة يتبعها شقيقه الأكبر في تبشيره "بمناقب قيمنا العائلية"، وتأنيبه عن غيابه الطويل عن تلك العائلة.

لو فكر ويلي باستعداد أورشيل لتقديم اعتذاره لي أو له قائلاً: "عذراً يا عائلة لاري فقد كبرت دون أن أراك" لكان قد أخطأ ويلي تماماً في تأثير عظته. لم يقدم أورشيل أي شرح لما فعله خلال السنوات الثمانية عشرة السابقة، وبدلاً من اعتذاره عن عدم إعلام العائلة عن المكان الذي يوجد فيه تجاهل بكل بساطة ملامة ويلي وبدأ يتذكر أيام الفتوة التي قضياها سوية في أركانسس.

شعرت بتغيّر اللهجة لكنني لم أستطع فهم مغزى الحديث الذي دار بينهما لأن كل شيء ناقشه إخوتي الكبار في تلك النقطة حدث قبل أن أولد بفترة طويلة. بدأت قصة أورشيل بتوجيه الاتهام، فقد ادعى أن ويلي ظلمه في مرحلة سابقاً، وبدأت أشعر أن قصة أورشيل كانت على وشك النهاية مطالباً ويلي بالاعتذار، على الرغم من أنني لم أفهم الشيء الذي كانا يختلفان عليه.

كان شيئاً له علاقة بادعاء ويلي بان أورشيل، منذ زمن طويل، أساء استخدام قطعة من تجهيزات المزرعة. بالعودة إلى الوراء حين كانا صغاراً.

من ناحية أخرى، الوقوف إلى جانب ويلي سوف يغضب أورشيل، وأعتقد أن ويلي كان متلهفاً لمنازلة ابن عمه هاري في مرة أخرى في مابيل أفينو. وقد خطر على بالي في تلك اللحظة أن ذكرياتي السوداء عن أورشيل أصبحت في الحقيقة ترتبط بكل صور العنف وباعتراف الجميع. فقد نظرت أولا إلى أورشيل، ثم إلى ويلي. ثم كرر أورشيل قوله المعهود، "أنت الحكم في ذلك، يا لاري".

لا أريد أن أعترف أنني لم أكن أعير أي انتباه لحديثهما، لهذا عدت مرة أخرى إلى صمتي. وبعد نصف ساعة من الهلوسة سقط أورشيل نائماً على سريره، وحين عادت إيرما إلى البيت كان لا يزال مستلقياً هناك. أخبر ويلي زوجته بأنه سوف يعود حالاً ويوصلني بالسيارة إلى منزلي في مابيل افينو. ركبنا السيارة صامتين. ولم يبدُ أنه كان مهتماً في خروجي من تداعيات أفكاري الصامتة، التي غرقت في التأملات حول اضطراب أورشيل. تنهدت وأنا أصعد الدرج الأمامي، وكنت مرهقاً عاطفياً، وسعيداً لأن إبقاء أورشيل ليوم غد من أجل الجنازة سيكون من عمل ويلي وليس من عملي.

المرة الأخيرة التي شاهدت فيها أورشيل، كان يتشاجر هو و"آل" في المطبخ. وكنت أشاهد من مكاني الاعتيادي جانب النافذة يتقاذفان اللكمات إلى أن أمسك "آل" بأورشيل وألقاه أرضاً أمام الثلاجة، وحين جثم "آل" على معدة أورشيل وضربه على وجهه وصدره اقتربت أكثر من الموقد حتى استطعت مشاهدة عضلات كتفي "آل" من خلال قميصه الداخلي الأبيض، شاهدت الشرايين في عنقه تنبجس مع كل ضربة يضربها. كان "آل" يصرخ بأورشيل مع كل لكمة "ألم ترتد أبداً أياً من ملابسي دون أن تطلب مني ذلك أولاً!"

أورشيل لم يتكلم أو يرد عليه اللكمات. كان يبكي، ثم تركه في النهاية يقف على قدميه. وهكذا خلع أورشيل قميصه الداخلي الأبيض الذي كان يرتديه وأعطاه لآل، ثم وقف هناك لدقيقة مرتدياً الجينز الأزرق، وفجأة امسك أورشيل قميص الفانيلا المنقوش الذي يفترض أن يكون قميصه المعلق على خلف إحدى كراسي المطبخ، سحبه ولبسه دون أن يزره. استدار "آل" وخرج من المطبخ دون أن يتفوه بكلمة مع أي منا.

وبالعودة إلى الوراء حين كان أبي و أمي يمتلكان مزرعة تركها لهما جد بالمير الأكبر، وحين كان من المتوقع أن يمضي أولاد بالمير الكبار في السن فصول الصيف يساعدون المزارعين المستأجرين أو المزارعين المحاصصين استأجر والدي المزرعة للعمل فيها. فحوى المشكلة بدت أن أورشيل كان يعتقد أن ويلي هو من أبلغ والدي ووالدتي عن الأداة المكسورة، وهذا ما سبب العقوبة التي أنزلها والدي على أورشيل حين انهال يضربه بالحزام الجلدي على ظهره. وكما هو معتاد فقد انفجر الغضب المتبادل بينهما ، وأنكر ويلي أي عمل خاطئ قام به. في النهاية توقف أورشيل، حدّق بي، وقال: "يا لاري، أنت الحكم في ذلك".

لم يكن لديّ أي فكرة لما يقصده. إما لأني لم ألقي انتباها كافياً إلى حوارهما، أو أنهما تحدثا بلغة مشفرة لم أستطع فكها. لم أطلب من أورشيل أن يفسرها لي. وقد نسبت محاولات توريطي في هذه الدسيسة دليل آخر على درجة الثمالة عنده.

عاد أورشيل تركيزه على ويلي، هذه المرة كان يضربه من أجل النقود. كنت أستمع إلى مجرى المحادثة بينهما بأذني، إنما كنت أرقبها بعينيّ عموماً. طلب أورشيل أن يكون الدفع له نقداً ليكون تعويضاً عن الأخطاء الماضية، وقد ظن أورشيل أن ويلي يمكن أن يدفع بسهولة أيا كان المبلغ المطلوب، لأن ويلي وزوجته لديهما عمل يدر عليهما دخلاً جيداً كونهما معلمين. أصبح ويلي بعض الشيء في موقع الدفاع وأنكر [ثانية] أنه لم يستلف من أورشيل أي نقود. التفت إلي أورشيل [مرة ثانية] ليقول لي مكرراً، "يا لاري، أنت الحكم في ذلك".

هذه المرة لدي معرفة أفضل بما يريد أورشيل أن أقوم به: "أن أشير وأحكم بمشروعية ادعائه الجديد ضد ويلي". فقد كنت معتاداً أن ألعب دور القاضي الافتراضي منذ أن كنت في السنة الأولى في كلية الحقوق: "يا سيد بالمير قد يسألك البروفيسور: كيف تقرر، لو كنت قاضياً في هذه المسألة؟" لكن هذه القضية هي قضية حياتية حقيقية – هي حياتي - وترتبط باثنين من أخوتي. لو كان الأمر يتعلق بما حدث لأورشيل أو ويلي فلن يكون هناك خيار سوى أن أناصر الخروف الأسود لعائلتنا.

حالما غاب "آل" عن الأنظار، فتح أورشيل الباب الخلفي، نظر إليّ شزراً وعيناه الحمراوان مغرورقتان بالدموع، نزل قافزاً درج الشرفة ينزل درجتين في وقت واحد. انطلقت نحو الباب لأراه يعدو مسرعاً على الرصيف الإسمنتي، يتطاير طرف قميصه المنقوش فوق بنطال جينزه. انعطف مسرعاً على يساره عند زاوية كراجنا، ثم انعطف قليلاً إلى يمينه ودخل الممر القرميدي نحو حفرة من الرماد مغطاة ثم إلى رقعة حديقتنا. ودون أن يكسر مشيته متباعدة الخطا، قفز الحفرة المغطاة بالخشب ثم نزل إلى ممر خلفي تملؤه الحصى.

أدركت بالنظر إلى الخلف أنني أصبحت خائفاً على أورشيل قبل أن يهرب. فقد سمعت أمي في أحد الأيام تهاتف شخصاً وكانت في الردهة. طلبت من "آل" نزول الدرج ولا يبدو أنها كانت تشاهدني حين كنت واقفاً هناك عند مدخل المطبخ. طلبت من "آل" أن ينادي لينا، وأضافت أنها تريد أن يخرجا كلاهما أورشيل من السجن. تساءلت وقتها ما الذي حدث، لكن لم أكن أريد أن أتكلم أو أسأل. بدت أمي مشوشة أكثر من كونها منزعجة، كأن مشكلة أورشيل مع الشرطة كانت بكل بساطة جزءاً من أنموذج مألوف. تخيلت لو أنني انتظرت، عندئذ سيعود آل ولينا في الحال، وسوف أسترق السمع بما سيقولانه لأمي. ذلك هو النموذج المتبع لاكتشاف ما أريد معرفته.

عدتُ راجعاً إلى المطبخ وإلى البقعة المفضلة لسماع ما يتحادث به الكبار(خصوصاً تلك الأحاديث التي لم تعتد عليها أذني): السلم الذي تحت النافذة. تظاهرت أنني أنظر إلى الساحة الخلفية، وأنا انتظر قُرع جرس الباب، وعندما قرع الجرس، استدرت وشاهدت آل ولينا برفقة أورشيل يدخل المطبخ الصامت وكان يرتدي معطفاً مطرياً طويلاً وقبعة رمادية هامبورغية تشبه قبعة والدي. كنت أراقب أورشيل وهو يشمّر عن رجله اليمنى المصابة ليري أمي الضماد. لم يلف البقعة الحمراء الداكنة لجرحه، كان يشرح طوال الوقت لأمي و آل ولينا بأن رصاصة صغيرة من بندقية الشرطي قد اخترقت ساقه دون أن تكسر العظم.

شرطي أصاب أورشيل!

توترت لكن لم أسمع أي شيء قاله عن آل ولينا حين كانت أمي تزأر بأسئلة عليهما. ماذا كان يفعل أورشيل مع تلك العصابة من الأولاد؟ أين وقع الحادث بحسب ما قالته الشرطة؟ لماذا لم يتوقف ذلك الولد الأحمق عندما أخبره الشرطي بالتوقف؟ هل كان متهماً بأي شيء؟ هل عليه أن يراجع محكمة الأحداث؟

استطعت تفهم الحجة القوية التي قدمها أورشيل: "لم أفعل أي شيء خاطئ بما يكفي حتى يصوبني ذلك الشرطي السافل بساقي!" لكن تجاهلت أمي ولينا وآل الألم في صوت أورشيل وناقشوا الخطوات اللاحقة التي يجب أن يقوم بها للتعامل مع هذه الحالة. لم أكتشف قط لماذا تم إطلاق النار على أورشيل. ولا زلت حتى اليوم، مصاباً بالدهشة كيف لم ينتبه الكبار في ذلك المطبخ على صرخات احتجاج براءة أورشيل. تساءلت إن كانت هذه الإصابة قد جعلت أورشيل يشعر بأنه يستحق هذه الرصاصة؟

ردة الفعل المباشرة لوالديّ ( وآل) على مغادرة أورشيل المفاجئة لبلدة مابيل أفينو كانت بالتأكيد أنه سيعود حالاً، فلم يأخذ شيئاً من غرفته، حتى الجاكت الذي يحميه من هواء الخريف البارد لم يأخذه معه. وكنت أشك بأن يكون " آل " قد كلف بمهمة التحقيق في الأماكن التي يتردد عليها أورشيل - في عمله ، وفي مدرسته الثانوية، والأصدقاء الذين يصاحبهم – لنرى إن كان من أحد قد شاهد أو سمع عنه. وربما قام آل ولينا بتفتيش السجن ليتأكدوا أنه لم يرجع إلى هناك. وأدركت أن أورشيل قد اختفى تماماً دون أن يخبر أحداً.

مضت أسابيع عديدة قبل أن أسمع أحدهم وربما كان والدي هو الذي أعطى أورشيل إشارة "الهروب". بعد مضي أشهر (ربما بحدود سنة) وصلتنا أخبار عن مكان وجوده. قالت أمي في إحدى الليالي وكنا على مائدة العشاء أن سائق شاحنة للمسافات البعيدة توقف بجانب البيت بناءً على طلب أورشيل، وقد أخبرها هذا الرجل الأبيض أنه أخذ أورشيل بجولة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا منذ أشهر مضت.

أثناء مرحلته الدراسية، انتابني إحساس بأن أورشيل أرسل رسائل متقطعة لأمي، كان هناك أحياناً فاصل زمني يمتد لسنوات بين الرسالة والأخرى. لم تدعني أمي أقرأ هذه المراسلات، لكن من حين إلى آخر، على طاولة العشاء، كانت تبلغنا أنها تلقت رسالة جديدة وتزودنا بملخص عن محتواها الذي تجري عليه تعديلات. تقول إحدى الرسائل التي وصلتني قبل أن أذهب إلى أكزيرتر بأن أورشيل يعيش في شاطئ البندقية ويعمل "كمبارساً" في أفلام هوليوود.

سمعت حكايات عن أورشيل أثناء عطلتي في أكزيرتر، فقد عاش في أجزاء مختلفة ومتعددة من لوس أنجلوس، مفضلا مجتمعاتها الشاطئية. لكن كما أعلم لا يوجد أي شخص في عائلتنا، بمن في ذلك أختنا ليلى التي عاشت في لوس أنجلوس، أنها شاهدت أورشيل منذ ذلك اليوم الذي قفز فيه حفرة الرماد، ولم يرجع إلى مطبخنا في مابيل أفينو قبل تلك اللحظة الحاسمة التي كانت تحكي فيها ليلى حكايتها المحزنة .

في الصباح الذي ستشيع فيه جنازة والدنا، كان أورشيل صاحياً، فقد ارتدى ثوب الحداد الأسود كباقي أفراد عائلتنا، وأصبح قادراً على القيام بواجباته في حمل النعش دون أن يزعج مشاعر اللياقة لدى أمي. أبقيت مسافة بيني وبينه حين تذكرت الماضي في مابيل أفينو. كان هناك شيء غامض ومزعج حول العبارة التي يكررها منذ ظهيرة يوم أمس، "لاري، أنت الحكم في ذلك".

تبادلت المجاملات مع الجيران، ومع الأقرباء الأباعد، وأعضاء الكنيسة الذين جهزوا وجبة الطعام. عبّرت بكل أدب عن تعاطفهم معي، لكن كان عقلي في نيو هيفن، في الحصص التي أضعتها، وفي رحلة العودة التي سأتحدث عنها لاحقاً ذلك المساء. وقبل بدء البوفيه، لاحظ أحدهم "اللحظة التاريخية" التي تجمع الأولاد العشرة البالغين لأبي وأمي الذين اجتمعوا سوية مقترحاً أن يلتقطوا صورة جماعية للعائلة.

أخذ ويلي على عاتقه مهمة ترتيب جلوس ووقوف كل فرد من أفراد العائلة. وقام بالتقاط الصورة ابن عمي ارشي. وقد وضعني ويلي في أقص اليمين من صف

الأشقاء بجانب أورشيل، الذي كان يمازحنا حول "عمله" كشخص يستأجر للتمثيل في الأفلام، وهذا ما دفعني أنا ولويس لكي نلتفت إليه ونضحك بشدة وفي اللحظة التي دخلنا فيها مزاجه الغامض التقط لنا ابن عمي ارشي الصورة. بالنسبة لي اعتدت أن ادفع قيمة التقاط الصورة، ألقى نكتة، لكن هذه النكتة جعلتني أتساءل: هل حصل على المال ليصب بهذه الطلقات القاتلة التي وجدتها في غرفته قبل هروبه؟

لم يكن ذاك السؤال الذي أردت أن أتوجه به إلى أورشيل إن كان على قيد الحياة. ما أردت معرفته أكثر هو وضع عائلتنا في ذلك الوقت حين كنت في سن الرابعة تقريباً، الوضع الذي دفعه ليخلع ملابسه، وتحديداً القميص الذي كان على ظهره، فلم يكن ذاك الشجار مع آل. ثم أن الأخوة يتقاتلون. هل كان حال العائلة له علاقة بالأحداث التي وقعت في اركانسس سابقاً، قبل أن أولد؟ فثمة غريزة تأصلت في الحمض النووي العاطفي لعائلتنا التي لا يزال يتوجب علي أن أتخيلها كاملاً، لكن هل هذه الغريزة هي التي أحيت رحلتنا إلى القديس لويس؟ كان لدي إحساس داخلي بطريقة أو بأخرى أن تلك القوة الخفية استمرت في تشكيل النسخة الجديدة لعائلتنا في هذا المكان الجديد، وهذا غالباً ما جعلني أشعر بالوحدة وعدم الارتياح وشخص غير مرغوب فيه.

أجوبة أورشيل ربما ساعدتني على فهم السبب الذي جعلني بعد سنوات عدة من اختفائه، أحاول أن أهرب أيضاً وكنت حينها في سن التاسعة أو العاشرة، ولا أذكر ما الذي أقعدني، إنما حدث شيء بداخلي ذات يوم حين كنت جالساً على الشرفة الأمامية، شيء جعلني أرغب بالهروب. لم أذهب بعيداً . تجولت لمدة ساعة تقريباً حول الحي قبل أن أعود إلى البيت، أحضر نفسي لعقوبة كبيرة لغيابي غير المشروع عن البيت. أصبت بالصدمة حين دخلت الباب الأمامي وأدركت بأن لا أحد قد لاحظ ذهابي. لم يسمعني أحد كلمة واحدة عن محاولة هروبي، وتساءلت، كم سيستغرق من الوقت حتى يعرف أبي وأمي أنني إما هربت أو سرقني أحد المارة المتهورين الذين يبحثون عن طفل.

مثل هذه التجارِب جعلتني أشعر بتجاهل والدي لي، أو على أقل تقدير، أن يرى بوجوب أن يوكل مهمة رعايتي لأخوتي الأكبر مني سناً. فهل لدى أبي وأمي الكثير من الأفواه لإطعامها والكثير من القلوب لتربيتها، والكثير من الأجساد لاحتضانها، والكثير من الأسئلة التي سيجيبون عنها آلاف المرات؟ وهل أدى هذا إلى غضب مكبوت يطوف دائماً في أجواء مابيل أفينو، الاستياء الذي قد ينفجر في أي لحظة إلى ضربة كتلك التي تلقاها أورشيل من آل؟ وهل الخوف الذي يجعلك تخشى ذلك النوع من العنف هو الذي جعل أورشيل يخاف هارباً؟

لا أعلم كيف نجح أورشيل في غيابه عشرين عاماً تقريباً دون أن يرى أي شخص من عائلتنا. وما إن أصبحت يافعاً حتى أدركت بأن الحب الذي أكنه لكل أشقائي يبعدني عن التفكير بالهروب وأتركهم خلفي. وأستطيع أن أفهم كيف تنامت تجارب أورشيل وتركته بمشاعر مختلفة جداً تجاه كل شخص فينا. لكن ألا يوجد شخص واحد افتقده أورشيل واشتاق لرؤيته؟

لم أر أورشيل ثانية بعد تلك الرحلة التي جاء بها إلى المنزل لتشييع جنازة والده. مع ذلك سمعت، من مصدر سري خاص لعائلة بالمير، أن بعد سنوات من وفاة والدي، رجع أورشيل إلى القديس لويس وبقي مع والدتي لأشهر قليلة. لكنها طلبت منه في النهاية أن يغادر مابيل أفينو وامتثل لطلبها، ولم يره أحد من أفراد العائلة بعد ذلك.

في إحدى رحلات العودة إلى القديس لويس لإعادة شمل العائلة، أخذتني لويز جانباً وقالت لي أنها رأت في المنام أن أورشيل قد مات.

أخي كيف لك أن تموت من دون وجود أي شخص من عائلة بالمير هناك، حين وارى جسدك الثرى *أو نثر رماد جسدك*؟ لم يكن هناك أي إعلان عن وفاة أخي، سوى هاجس لويز بأن أورشيل يجب أن يكون ميتاً. لم أصدقها لسنوات، متمسكاً بفكرة أن أورشيل قد يرجع إلى حياتنا ثانيةً كما فعل في تشييع جنازة والدي.

تقريباً كنت في سن السبعين حين بحثت في سجل الوفيات في كاليفورنيا ووجدت بعض الإثبات (ذهبت إلى هناك كوني محامياً) أن أورشيل توفي عام 1994 عن عمر يناهز الثالثة والستين. ولم يرزق بأولاد بحدود معرفتي. اقتنعت أخيراً بأنه لن يعود مرة أخرى إلى حياتنا. لكن حقيقة عدم وجود أي منا عند وفاته لا تزال لعنة تطاردني، لهذا السبب أفكر أحيانا أنه مازال بيننا. فالظروف المجهولة لموته وذاك اللغز المحير، يذكرني دائما كيف أن العيّنة العشوائية لدمائنا وجيناتنا تخبرنا، وتفشل أحياناً في إخبارنا عن حياتنا. وهذا سبب أيضاً يجعلني أفكر أحياناً أن أورشيل مازال معنا.

هذه الأيام، أشعر بشيء من السلوى حين عرفت أنني قد أكون هناك لأحيي ذكرى وفاة ودفن لينا، وآل، وليلى، وهارولد، ولويز. لكن احتمالية أن يكونوا جميعاً على قيد الحياة، أو حتى إذا كانوا على قيد الحياة تبقى احتمالية حضور جنازتي أو إقامة حفل تأبيني لي، احتمال ضئيل. ومع ذلك أشك أن يكون أولادي وأحفادي هناك. فبعض جدائل الحمض النووي تقول لي بأنهم رحلوا. كما أنني أيضاً أعيش على الأمل، بأنني حين أموت سيكون لي أصدقاء لم أقابلهم بعد، سينعون وفاتي ويتذكرون البصمات التي تركتها على هذه الأرض.

كما آمل أيضاً أنه حين توفى أورشيل الهارب الأول من عائلتنا المحبوبة والفوضوية، كان هناك على الأقل صديق واحد عنده. ذلك الصديق الذي ربما تقاسم معه قصة ذلك اليوم الذي قفز فيه حفرة الرماد في الساحة الخلفية لبيتنا. الشخص الذي ذرف الدموع عليه في تلك اللحظة الحاسمة. لأنه الصديق الذي فقد أورشيل. لأنه الصديق الذي عرف حق المعرفة أن أورشيل قد رحل.

# إيفيلين

## جيمس جويس



**ترجمة: نهاد أحمد**

**مُترجِمة من سوريَّة**

**جيمس أوغسطين ألويسيوس جويس ( 1882-1941): كاتب وشاعر إيرلندي من القرن 20، من أشهر أعماله "عوليس (Ulysses) ".**

**تلقى تعليمه في مدرسة دينية، ثم التحق بكلية دبلن الجامعية، وقرر أن يصبح أديباً.**

**في عام 1902 انتقل إلى باريس. وعاش حياة صعبة مليئة بالمشكلات الاقتصادية، كما كان مصاباً بأمراض عين مزمنة قادت أحياناً للعمى، بالإضافة إلى إصابة ابنته بمرض عقلي.**

**أمضى سبع سنين في كتابة "Ulysses" (1922) المثير للجدل، الذي منع في البداية في الولايات المتحدة وبريطانيا، والذي يعدّ، اليوم، من أعظم كتب الإنكليزية في القرن العشرين. وقد أمضى الدكتور طه محمود طه في ترجمته أربعة عشر عاماً.**

ترجمة: نهاد أحمد

كانت تجلس مسندة رأسها على الستائر، تتأمل المساء من النافذة وهو يرمي بظلاله القاتمة فوق الشارع، ورائحة الغبار العالق بقماش الكريتون تملأ أنفها. كان هناك رجل يسير باتجاه منزله الكائن في آخر الشارع . سمعت وقع خطواته فوق الرصيف الإسمنتي. يمر بطريق تتبعثر فيه بقايا معادن قديمة وأتربة قبل أن يصل إلى البيوت الحمراء التي كانت منذ زمن ملعبا يتوجه إليه الأطفال ليلعبوا معاً ، بعد ذلك قدم رجل من بيلفات واشترى الملعب ثم بنى عليه هذه المنازل - هي ليست كالمنازل الصغيرة بنِّية اللون، إنما هي بيوت تزينها أحجار من القرميد وأسطحة بهية المنظر. اعتاد الأولاد أن يلعبوا هناك. ديفيير، ووترز، كيو الصغير المفلس، هي وأخواتها وإخوتها ، لكن إيرنست لم يكن يلعب أبدا فقد كان ناضجاً .

كان والدها يطرد الأولاد ملوحا بعصاه السوداء، وكان كيو الصغير يصيح بصوت عال كلما رأى والدها متجها نحوهم. كانوا سعداء . لم يكن والدها سيئاً ، وكانت والدتها ماتزال على قيد الحياة . مضى زمن على هذه الأحداث. كانت هي مع إخوتها وأخواتها وكلهم قد كبروا . توفيت والدتها نم توفي تيزي دون أيضاً. أما ووترز فقد عاد إلى إنكلترا. تغير كل شيء وكان عليه أن يرحل من وطنه كبقية الناس. أجالت نظرها في الغرفة متأملة كل أشيائها المألوفة التي ظلت سنين عديدة تنظفها من الغبار مرة في الأسبوع وهي تتساءل باستغراب : من أين جاء كل هذا الغبار؟

ربما لن يتسنى لها أن ترى كل تلك الأشياء التي ألفت وجودها والتي لم تحلم يوما بانفصالها عنها . ولم تستطع خلال تلك السنين أن تكتشف اسم ذلك الكاهن الذي علقت صورته المصفرة على الجدار فوق الأرغن المكسور إلى جانب الوعود المطبوعة بالحبر الملون، والتي كتبت لأجل بلسد مارجريت ماري ألاكوك . لقد كان صديقاً لوالدها منذ أيام الدراسة. كان والدها يلقي عبارة لامبالية كلما عرض الصورة على أحد زائريه:

"هذا هو ميلبورن الحالي".

كانت قد وافقت على الهروب، وترك وطنها. هل كان ذلك قراراً حكيماً؟. حاولت أن تدرس الأمر من كلا الجانبين . في وطنها المأوى والطعام على أيِّ حال، وأولئك الذي عرفتهم طوال حياتها . بالطبع كان عليها أن تعمل بجد سواء في المنزل أو في العمل. ماذا سيقول عنها الناس في مكان عملها حين يكتشفون هروبها مع عشيقها. يا لها من حماقة ! ربما. وسوف يشغل أحد ما مكانها الشاغر عن طريق الإعلان. يا لسرور الآنسة غافان التي كانت دائما تتفوق عليها !. خاصة في حضور الناس.

الآنسة هيل ، ألا ترون هؤلاء السيدات ينتظرون؟

تبدو حيوية . في غاية الجمال هيل. من فضلك .

لم تذرف دموعا جمة.

في تلك البلاد البعيدة التي باتت وطنها الجديد لن تعيش حياتها كما عاشتها في السابق . هناك ستكون سيدة متزوجة. ستكون إيفلين التي يعاملها الناس باحترام. ليس كما كانت أمها تعاملها. ورغم أنها تجاوزت سن التاسعة عشرة كانت تشعر أحيانا بالخوف من تعنيف والدها فيزداد خفقان قلبها. حين كانوا يترعرعون، لم يكن والدها يزورهم كما كان يفعل مع إرنست وهاري، لمجرد أنها بنت، وقد بدأ بتهديدها مؤخراً. قال لها إنه لن يفعل شيئا لأجلها بل لأجل خاطر والدتها. لم يعد هناك أحد يهتم لحمايتها ، لأن إرنيست قد توفي ، وهاري الذي يعمل في تحضير الكنيسة لنشاط تجاري. كان هاري يمضي وقته في أماكن متفرقة من البلدة. بالإضافة إلى ذلك فقد بدأ الصراع المستميت لأجل المال أيام السبت. لقد دفعت كل ما تملك سبعة شلنات، وكان هاري يرسل إليها ما يقدر عليه. أما والدها فكان يتهمها بهدر المال دون تفكير في ذلك، ما جعل من الأمر مشكلة لأنه لم يرسل إليها أي شيء وتلك كانت مشكلتها ، فهو يبذل جهدا كبيراً للحصول على المال ولن يضيع ثمرة أتعابه لأجل شيء لا جدوى له. وقد أساء التصرف ذات يوم سبت، لكنه أعطاها المال في نهاية الأمر ، وسألها إن كانت تريد أن تشتري طعاماً لأجل عشاء يوم الأحد. كان عليها أن

ترجمة: نهاد أحمد

تهرع إلى السوق حاملة محفظتها السوداء وهي تشق طريقها عبر الشوارع المكتظة بالناس، ثم تعود إلى المنزل محملة بالمشتريات. كانت تبذل قصارى جهدها لتحافظ على تماسك العائلة ولترعى الولدين اللذين وقعت تنشئتهما على عاتقها، ليكبرا وليذهبا إلى المدرسة بشكل منتظم ومعهما وجباتهما الغذائية. كان عملا شاقا وحياة صعبة، غير أن خروجها من هذه الحالة لم يترك لها إلا الرغبة بالعودة إليها. كانت على وشك أن تكتشف حياة أخرى مع فرانك. كان طيباً للغاية وكان ينضح رجولة، ومحبة. كان عليها أن ترافقه على متن قارب ليلي لتكون زوجة تعيش معه في بيونس آيرس حيث يقع منزلها. تذكرت لقاءهما الأول. كان يقطن منزلاً على الطريق الرئيسي، وكانت تزوره هناك . حدث ذلك قبل أسابيع. كان يقف عند البوابة معتمراً قبعة تميل إلى الخلف تاركة شعره يحجب مقدمة رأسه وينسدل فوق وجهه البرونزي. لقد جاء كلاهما ليتعارفا. اعتاد أن يقابلها خارج المتاجر كل مساء ويرى منزلها. أخذها لرؤية الفتاة البوهيمية وشعرت بالحبور لأنها جلست في الجزء غير المألوف من المسرح . كان مولعاً جداً بالموسيقى. وغنى قليلاً. أدرك الناس بأنهم يتغازلون، وحين غنى عن الفتاة التي تحب البحّار شعرت بالحرج . اعتاد أن يناديها بوبينز ليأخذ الأمر طابعاً جديا في بادئ الأمر. إن تحول العلاقة من صداقة إلى حب تحمل شيئاً من الإثارة في جنباتها. حمل في جعبته حكايات عن البلدان البعيدة. كان ذلك في بداية حياته حيث عمل على متن السفينة مقابل جنيه واحد في الشهر خارج كندا على خط آلان . حدثها عن أسماء السفن التي عمل على متنها، وأسماء الخدمات المختلفة . كان قد أبحر عند مضيق ماجلان ، وأخبرها قصصاً عن البنتاغونيين الرهيبين . قال إنه سقط على ركبتيه في بونس آيرس وأنه أتى إلى البلد القديم لقضاء إجازة. بالطبع كان والدها قد حرمها من كل شيء يمكن لفتاة أن تحتاجه.

قال: أعرف هذا النوع من الصبية . كان قد تشاجر مع فرانك ذات يوم لينتهي الأمر بها إلى مقابلة حبيبها سراً . غرق الشارع في ظلام دامس بحيث لم تعد ترى شيئاً سوى الحرفين الأبيضين المتدليين في حضنها ، أحدهما لوالدها

والآخر لهاري . كانت تفضل إرنست، لكنها كانت تحب هاري أيضا. لقد أصبح والدها طاعنا في السن في الفترة الأخيرة، ولاحظت أنه بات يحتاجها، لذا كان لطيفاً معها على خلاف الماضي . منذ زمن طويل قص عليها حكاية الشبح وأطعمها الشواء. مازالت تتذكر تلك النزهة التي ضمتهم معاً قبل وفاة والدتها . تذكرت كيف اعتمر والدها قبعة والدتها ليضحك الأطفال. كان الوقت يمضي بسرعة لكنها ظلت قرب النافذة تستنشق رائحة الكريتون المغبر، وتصغي إلى معزوفة أرغن منبعثة من نهاية الشارع. شعرت بنفحات غريبة لهواء تلك الليلة فقذ ذكرتها بوعدها لوالدتها بأن تبذل قصارى جهدها للحفاظ على تماسك الأسرة . تذكرت الليلة الأخيرة لمرض والدتها. كانت تقيم قريبة منها في الغرفة المظلمة في الجانب الآخر من الصالة. وفي الخارج أصغت إلى هواء إيطاليا الكئيب بعد أن طلب من عازف الأرغن الذهاب وفي يده ستة بينسات.

الإيطاليون السفلة قادمون إلى هنا .وبينما كانت تتذكر حياة أمها . لعنت تلك الفترة المليئة بالتضحيات الحمقاء القريبة من من الجنون وارتعشت وهي تردد (ديرفون سيرون ديرفون) أوقفتها موجة رعب مفاجئة جعلته تقول لنفسها: عليك بالهروب . سينقذ فرانك حياتها. سيمنحها الحياة ، وربما الحب أيضاً. أرادت أن تعيش أيضا. لماذا تحرم من السعادة . من حقها أن تحيا سعيدة . سينقذها فرانك . سيضمها بين ذراعيه. سيحضنها.

وقفت في المحطة عند الجدار الشمالي بين جموع الناس التي تشبه الموج. أمسك بيدها ، وأدركت أنه كان يتحدث إليها. يقول شيئاً عن العبور مكرراً الحديث مراراً . كان الجنود يملؤون المحطة ويحملون أكياساً بنية اللون ، ويمرون من بوابات الحظائر الواسعة. لمحت الكتلة السوداء للقارب ممددة عند جدار الرصيف مضاءة بعض الشيء. لم تنبس ببنت شفة فقد شعرت بالبرد يتسلل إلى جسدها. أخذت تتضرع إلى الله ليفتح لها أبواب رحمته وليعينها على إيجاد مخرج لحالتها العصيبة .

أطلق القارب صافرة حزينة طويلة في الضباب ستذهب غداً. ستكون مع فرانك في عرض البحر متجهة نحو بيونس آيرس . ما تزال مترددة بعد كل ما فعله لأجلها . اعترتها نوبة غثيان، وراحت تتمم صلاة صامتة وقلبها يخفق بشدة . شعرت بيد تحتوي يدها. وخيل إليها أن جميع بحار العالم تحيط بقلبها. كان يجرها إليها ، ويغرقها . قبضت بكلتا يديها على درابزين حديدي .

لا لا لا . مستحيل أن تمسك يدها بقبضة من حديد . صرخ بجنون في عرض البحر :

إيفلين

إيفي

هرع خلف الحاجز وناداها بأن تلحق به . أدارت وجهها الشاحب إليه . كان سلبياً كحيوان ميت. لم يكن لديها أي دليل عن الحب أو الوداع أو الاعتراف.

انتهت

# الإحيائية الإيرلندية





## د. حسن حميد

روائي وقاص وناقد من فلسطين مقيم في سورية

عضو اتحاد الكتاب العرب


## تقديم

شكلت الإحيائية ظاهرة أدبية في أغلب المشاهد الثقافية في العالم لأنها انطلقت بقوة من أجل تعزيز وإحياء الكثير من القيم والأهداف التي لها علاقة بالحس الوطني والقومي، والتوكيد على أهمية اللغة القومية، وتفعيل الحس السياسي المطالب بحدود جغرافية، وإطار اجتماعي، واستعادة المرتكزات الأساسية للتراث الشعبي، والعادات، والتقاليد، والأعراف، والتصورات التي قرت في الذهنية الشعبية،

وقد جاءت الإحيائية رداً على التهديدات الخارجية المتمثلة بقوة الاحتلال والاستيلاء والاستحواذ من أجل إلحاق بعض البلدان الصغيرة أو الكبيرة التي لا تمتلك قوة كافية للدفاع عن حدودها وأراضيها بالدول صاحبة النفوذ والقوة والهيمنة، والأمثلة كثيرة تسجلها أحداث التاريخ ومن أبرزها تسيد الثقافة الأسبانية في بلاد أمريكا الجنوبية بسبب القوة الأسبانية الاستعمارية والقضاء على ثقافات الشعوب التي احتلتها أو تنحيتها، وإحلال الثقافة الأسبانية في مكانها، وكذلك الحال حين سيطرت اليابان على الصين وكوريا، وما حدث في أفريقيا (جنوب أفريقيا، الكونغو) في أثناء الاحتلال الغربي للقارة الأفريقية، وما حدث في الهند في أثناء الاحتلال البريطاني.. إلخ.

- **أسباب الظاهرة**

قامت الثقافات في هذه البلدان التي تعرضت للظلم والمحو والإقصاء بردات فعل ثقافية مناهضة لتوجهات الاحتلال، ومنافية لمنطق القوة، من أجل إحياء اللغة الأصيلة للبلاد المنكوبة بالاحتلال والخاضعة لقوة الهيمنة الخارجية، وبعث التراث، والعادات، والتقاليد التي تصلب قوة الشخصية الوطنية، وتعزز قوة الشعور القومي، وبذلك فإن مفهوم الإحيائية في الأدب يتقاطع مع مفهوم النضال الوطني المناهض لقوات الاحتلال من أجل بعث الروح الوطنية والقومية كي لا يصير فعل المحو والإذابة واقعاً.

ولم تكن الإحيائية في الأدب الإيرلندي سوى الإطار العام القاعدة للنضال الشعبي في مواجهة محو اللغة الإيرلندية، وإماتة التراث الإيرلندي المتمثل بالأدب الشعبي، والفنون الإيرلندية، والعادات والتقاليد، والأعراف، والتصورات الخاصة بالشخصية الإيرلندية، ومن ثم الخاصة بالمجتمع الإيرلندي.

- **المضمون**

ظهرت الحركة الإحيائية الإيرلندية في الثقافة الإيرلندية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهدفت مثل غيرها، إلى إحياء الفن الشعبي والأساطير والتراث الشعبي الإيرلندي القديم، بما في ذلك الأمثال، والحكايات،

والقصص، من أجل حفظها ونشرها عبر قوالب وصيغ أدبية جديدة من أجل الحفاظ على هوية المجتمع الإيرلندي وخصوصية الشخصية الإيرلندية، وقد تصدرت هذه الحركة الإحيائية الإيرلندية واجهة النضال الوطني الإيرلندي، ومنه النضال السياسي، للحفاظ على وحدة التراب والهوية والمجتمع الإيرلندي عن طريق الحفاظ باللغة الإيرلندية، والاعتزاز بها، وقد طالبت الإحيائية الأدبية للثقافة الإيرلندية بحكم وطني قادر على بعث التراث الإيرلندي، وحماية اللغة، والفنون الشعبية، والعادات والتقاليد، أي أن الحركة الإحيائية الإيرلندية طالبت عبر أدبائها ومفكريها باستقلال إيرلندا.

من أبرز ما دعت إليه حركة الإحيائية الإيرلندية في الأدب والثقافة خلق الشخصية الوطنية التي تعبر عن القومية الإيرلندية القائمة على عناصر اللغة، والتاريخ، والتراث، والعادات والتقاليد، وقد أسهمت هذه الإحيائية في بعث وخلق شخصية إيرلندية لها قوة الأسطورة المشكلة من تضافر عناصر الواقع والخيال في آن، وقد أوجدت هذه الحركة أدباً إيرلندياً جديداً تقيده الروح الإيرلندية الحقيقية، أي البعيدة عن تأثيرات الثقافات الأخرى، وفي مقدمتها الثقافة الإنكليزية وما تهدف إليه من هيمنة وسيطرة على المجتمع الإيرلندي وبالقوة العسكرية، والسيطرة الغاشمة.

وقد نجحت الحركة الإحيائية الإيرلندية في نشر معظم الأعمال الإيرلندية المهمة التي عرفها العالم أجمع، من رواد هذه الحركة الكبار الذين أسهموا وبفعالية غير مسبوقة، بتطوير الأدب الإيرلندي وإبرازه إلى حيز الوجود على الرغم من المحاولات الإنكليزية المتكررة والدائمة لطمس معالم الثقافة الإيرلندية وطي الهوية القومية للشعب الإيرلندي.

- **رواد الظاهرة**

من أبرز رواد الحركة الإحيائية الإيرلندية جون ميلنجون سينغ الكاتب المسرحي الإيرلندي الشهير (1871 - 1909) ويعد زعيم الحركة الإحيائية الإيرلندية وباعث الأدب الإيرلندي الحديث في مواجهة الثقافة الإنكليزية، وقد

تميز مسرحه بالقدرة على مزج الواقعي بالرومانسي، ومن أهم مسرحياته تأثيراً وشهرة (راكبو البحر)، و(ديردي ذات الأحزان)، و(اللعوب الغربي) وقد عدت هذه المسرحيات من كلاسيكيات المسرح الأوروبي المعاصر بسبب جودتها وأهميتها، ويعود الفضل إلى الشاعر بيتس المناصر للحركة الإحيائية الإيرلندية في اكتشاف أهمية سنغ بعد لعب دور المروج لمسرحياته في باريس.

ومن رواد هذه الحركة الإحيائية الإيرلندية أيضاً الكاتب المسرحي الإيرلندي الشهير سين أوكيسي (1880 -1964) الذي عاش حياة ذل وفقر ومطاردة وتشريد، فقد عمل في الحفريات في مدينة دبلن، وعاش في الأحياء الإيرلندية الفقيرة، لذلك جاء مسرحه ليعبر عن هؤلاء الناس الفقراء شعورهم بالوطنية، وتوقهم إلى تغيير واقع حياتهم المرذول، من أهم أعماله المسرحية (ظل قاتل محترف) و(جونو والطاهية المياومة)، و(المحراث والنجوم)، وتمتاز مسرحياته بالإنطباعية والرموز والخيال، أبطال مسرحياته بسطاء وأقوياء في آن لأنهم كانوا لا يفرطون بهويتهم الوطنية، وكرامتهم الشخصية، تمسك أوكيسي بفكرة الماركسي ودافع عنه طوال حياته، وهذا ما جعله قريباً من عالم الفقراء ناهيك عن أنه واحد منهم ويمثلهم.

أيضاً من رواد الحركة الإحيائية الإيرلندية الشاعر يتيس (1865 - 1939) والذي يعد من أعظم شعراء العالم، وليس من أعظم شعراء إيرلندا وحدها، ولد في دبلن، وعاش في لندن فترة من الزمن، عاد إلى دبلن ليؤسس (مسرح آبي) الشهير سنة 1894، وغدا قائداً للحركة الإحيائية للأدب الإيرلندي، نشر أكثر من مائة كتاب منها ستة دواوين شعرية، ومسرحيات، ودراسات، ومقالات، وتراث شعبي، كان صاحب تأثير كبير على عدد من شعراء ومسرحيي أوروبا، وفي مقدمتهم الشاعر الأمريكي عزرا باوند.

لقد أسهمت الحركة الإحيائية الإيرلندية في الأدب والثقافة في توكيد الشخصية الإيرلندية، والهوية القومية للشعب الإيرلندي، كما أثرت في الثقافات العالمية الأخرى من أجل بعث مفهوم الإحيائية في الثقافة والأدب والفنون عامة.

# أورهان باموق

## قراءة في روايتين



**سامر الشمالي**

قاص وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الأديب (أورهان باموق) المولود في اسطنبول عام 1952 هو أشهر روائي تركي معاصر، فقد وضعته جائزة (نوبل) عام 2006 في مصاف الأدباء الأكثر شهرة في العالم وهو في الرابعة والخمسين من العمر متوجة مسيرته الأدبية بعدما صدر له سبع روايات، معظمها نالت جوائز أدبية تركية وعالمية، وترجمت إلى لغات عدة منها العربية.

وتميز الكاتب برواياته التي تتحدث عن مدينته (اسطنبول) وناسها مزيلاً غبار النسيان عن تاريخها، ومستعيداً الذكريات المرتبطة بالأماكن والأشياء، وكأنه في رواياته مجتمعة يروي حكايته التي تتقاطع مع حكايات الآخرين أحياناً، في سرد ينسجه بحسب مزاجه الخاص وإن خرج، عن الأنماط التقليدية المتعارف عليها، وبذلك شكل أسلوباً عرف به وتميز من خلاله. كما تميز بمواقفه السياسية الجريئة في الدفاع عن حقوق الإنسان عامة، وإدانته جرائم الإبادة التي قام بها الجيش العثماني إبان الحرب العالمية الأولى، وتلك الانتقادات التي صمت عنها كتاب تركيا جعلته يقف وحيداً أمام المحكمة التركية بتهمة إهانة الأمة. ولكن نيله للجائزة العالمية وتسليط أضواء الإعلام عليه كان كفيلاً بإحراج السلطات في (أنقرة) وإيقاف عقوبات السجن التي كانت تتربص به، فقد صار نجم الأدب التركي المعاصر من دون منافس.

وفي معرض حديثنا عن أول كاتب تركي ينال (نوبل) نشير إلى أن شاعر تركيا الكبير (ناظمت حكمت) 1902 ــ 1963 المعروف بدوره الأدبي والسياسي لم يحظ بها، كذلك الكاتب التركي (عزيز نيسين) 1915 ـ 1995 صاحب الإنتاج الغزير في مجالات الرواية والقصة والمسرحية والمميز بأدبه الإنساني الساخر لم ينلها أيضاً، رغم أن الأديبين يستحقانها عن جدارة. وربما المواقف السياسية للمذكورين لم تساعدهما في نيل الجائزة التي تتناقض مع توجهات (نوبل) آنذاك، بعكس موقف (باموق) الذي ساعده انتقاده للمسكوت عنه في دعم ترشيحه للجائزة المثيرة للجدل.

## (الكتاب كشف لي معنى وجودي) ص 34[1]

يفترض النقاد أن العتبة السردية هي المفتاح الأول للنص - في حال أحسن المؤلف اختياره لعنوان الرواية التي سنتناولها بالدراسة أكثر من إشارة قصد منها (باموق) فتح باب الدلالة على معان عدة تضمنها سرده، فقد أحسن اختيار العنوان من هذه الزاوية.

(الحياة الجديدة) عنوان الرواية، وهو أيضاً عنوان الكتاب الذي وضعه (رفقي) أحد أبطالها، وهذا الكتاب هو محور الرواية. فالرواية من هذا المنظور كتاب عن كتاب. وهذا الكتاب مغلق بطبيعته الغامضة داخل الرواية المفتوحة على دلالات عدة احتواها السرد الذي لم يفصح عنها بيسر.

(الحياة الجديدة) عنوان كتاب لـ(دانتي)[2] اقتبس منه (رفقي) لكتابه، وأدرجتْ بعض هذه الاقتباسات في رواية (باموق) إذاً ثمة صفحات متشابهة بين الكتاب والرواية، كما أنّ هناك وجوهاً للشبه بين المؤلفين أيضاً؟.

(الحياة الجديدة) هي الحيوات التي عاشتها الشخصيات، أو التي حاولت بلوغها والوصول إليها بعد قراءة الكتاب.

(الحياة الجديدة) اسم نوع من حلوى الكراميل الذي شغف به بطل الرواية في طفولته حيث كان يستمتع بتذوقها كما الكلمات الشهية التي عثر عليها لاحقاً في كتاب (رفقي) فثمة ربط خفي بين طعم الحلوى اللذيذ وطعم الكلمات الشهية التي التهمها بشغف بطل الرواية. ولعل (باموق) يبحث عن مثيل لهذه العلاقة بين روايته والقراء، ولكن هذا - برأيي الشخصي - لن يتحقق لأسباب سنبينها لاحقاً!.



---

[1] الاقتباسات من رواية (الحياة الجديدة) عدا المشار إليها في هامش خاص.

[2] دانتي: شاعر إيطاليا الكبير 1265 -1321.

نرجح أن (باموق) أطلق على بطل روايته اسم (عثمان) ليشير إلى الجيل الجديد الذي أثقل كاهله الإرث الثقيل للسلطنة العثمانية القديمة التي أراد (أتاتورك) التخلص من وطأته وبداية تاريخ جديد للدولة الحديثة، لهذا كان البطل - في الرواية - يلتقط بعينيه تماثيله وصوره في شوارع تركيا وساحاتها من دون أن يبدي إعجابه أو استياءه، وهذه إشارة لا يجب إغفالها عند قراءة الموقف السياسي في هذه الرواية التي لم تبتعد عن شؤونها إلى حد ما!.

ويبدو أن صورة تركيا المعاصرة غير واضحة في عيني (عثمان) الذي لا يقف على أرض صلبة، كما يبدو مستقبله ضبابياً، فضلاً عن حياته القصيرة. أما بطل الكتاب فلا نعرف عنه غير اسمه.

وقد تناول (باموق) موضوع الهوية والانتماء بعدة أساليب في أكثر من رواية وهو يتحدث عن عالم (اسطنبول) التي كتب فيها وعنها معظم رواياته بحب وشغف، تلك المدينة التي كانت عاصمة (البيزنطيين) ثم عاصمة (العثمانيين) وهي الآن المدينة العريقة والحديثة بموقعها على حدود عالمين يتجدد الصراع بينهما بأوجه متباينة يطبعها كل عصر بطابعه.

## (إن الكتاب يحكي قصة حياتي) ص50.

(قرأت كتابا في يوم فتغيرت حياتي كلها. منذ الصفحة الأولى تأثرت بقوة الكتاب؛ فشعرت بجسدي ينأى بنفسه ويبتعد عن الكرسي؛ حيث جلست أقرأ الكتاب الذي كان أمامي فوق المائدة. وعلى الرغم من شعوري بانعزال جسدي فإن كل إحساسي ظل متوحداً فوق هذه المنضدة حتى أن تأثير الكتاب لم يكن على روحي وحدها، بل كان أيضاً على نواحي شخصيتي، كان تأثيراً قوياً لدرجة أن الضوء انبعث من الصفحات وأنار وجهي وغشى تألقه عقلي وتفكيري ولكنه منحه أيضاً صفاء الفكر، كان الضوء من النوع الذي من

خلالـه يمكنني إعـادة تشـكيل نفسـي، ويمكـن أن أضـل فيـه طريقـي، فلقـد شعرت فيه بالفعل بظلال وجود ما يجب أن اعرف وأومن به، جلست إلى المنضدة أقلب الصفحات وعقلي واع بالكاد بأنني أقرأ وحياتي كلها تتغير وأنا أقرأ الكلمات الجديدة في كل صفحة، وشعرت أنني لست مستعداً تماماً لكل شيء كان يحدث لي) 23.

هكذا يفتتح (باموق) روايته على لسان بطلها عند الحديث عن الكتاب الذي كان محور الرواية الأبرز، ورغم ذلك لا معلومات وافية عنه، بل عن تأثيره في نفس قارئه، وانعكاس هذا التأثير على بدنه أيضاً. ولعلنا نستطيع تكوين فكرة قريبة منه برصد ما قيل عنه، وغالبا بلسان (عثمان) ومن وجهة نظره الخاصة: (في هذه الليلة قرأت الكتاب مرة أخرى، أستسلم له، وأتوسل لكي أتحطم. قرأته بإعجاب، مملكات جديدة، مخلوقات جديدة، وصور جديدة ظهرت أمامي، وتراءت لي سحب من نار، محيطات من ظلام، أشجار بنفسجية، أمواج قرمزية. ثم كما يحدث في الصباح في الربيع عندما تشرق الشمس في بعض الأحيان فوراً بعد سقوط الأمطار فجأة رأيت في مقابل اقترابي الواثق المتفائل الانسحاب من المباني السكنية الكريهة، ممرات ملعونة، نوافذ خربة، الصور الفوضوية في عيني وعقلي اتضحت) ص64.

لقد أذهل الكتاب (عثمان) بما قدمه له دفعة واحدة عن أحوال الحياة الجديدة المنشودة، حتى خشي أن يسيء الفهم والتفسير، أو تكون قراءته دون العمق الكافي، أو يقع في حماقات من الأجدر تجنبها، وأن يقضي حياته وراء البحث عن لغز لا يمكن فك سره، حتى شعر برعب غريب. ورغم ذلك لم يخطر له التخلص منه. بل كلما قلب صفحاته زاد التصاقا به وتعلقا بمحتواه، وهذا ما جعله يشعر كم هو وحيد في هذا العالم الكبير، وأنه في عزلة ودون مأوى، رغم أنه لا يزال يقيم في منزله وسط مدينته. ولكنه بدأ يرى العالم من حوله من زاوية مختلفة، حتى إن الشارع الذي قضى فيه طفولته رآه غريباً عنه، وكأنه يراه للمرة الأولى. ولعل ذاكرته التي عصف بها الكتاب العجيب فقدت ارتباطها

بالمكان الذي عاش فيه حياته كلها. وفي دوامة حالة التغريب هذه تظهر أولى التناقضات الداخلية لـ(عثمان) كشخصية تعيش ظروفها، وكشخصية في عمل أدبي أيضاً!.

* * *

عاد (عثمان) بذاكرته إلى الذين مروا بتجارب مشابهة لتجربته: (عرفت أيضاً عن هؤلاء الذين سهروا على قراءة كتب ـ لليلة كاملة ـ مثل (الإسلام والقيم الجديدة) أو (خيانة الغرب) وبعد ذلك تركوا الحانة وذهبوا إلى المسجد، يجلسون على الأبسطة المرشوشة بماء الورد، وبدأوا في التحضير للحياة الأخرى التي يتوقعونها بعد خمسين عاماً أخرى. حتى إنني التقيت بشخص ما تأثر بكتب تحمل عناوين مثل (الحب يحررك) أو (أعرف نفسك)، وبالرغم من أن هؤلاء الناس من النوع الذي يؤمن بالنجوم والأبراج، فإنهم أيضاً بإمكانهم القول بصدق: (هذا الكتاب قد غير حياتي بين ليلة وضحاها)35. إذاً حال بطل الرواية غير استثنائي، وهذا ما يبرر الانقلاب الكبير والفجائي الذي حدث له بعد قراءة كتاب واحد. كما نلحظ من أسماء الكتب المختارة أنها تتضمن إشارات صريحة لأفكار مر عليها (باموق) سريعاً ضمن سياق الرواية المزدحمة بالأحداث والشخصيات، وعالجها بطريقة ملتبسة أظهرت غياب الموقف الجريء. كما نلحظ بروز الاعتراض الضمني على المظاهر الإسلامية، أو بمعنى أدق الإسلاميين الذين يريدون فرض أنفسهم بقوة في شوارع (اسطنبول) ومن طريقة تعامل السلطات الرسمية مع هذه الظاهرة، فثمة من يعلق في وضح النهار لافتات تدعو إلى إدخال الأطفال إلى مدارس تحفيظ القرآن، وثمة من يزيلها في الخفاء من قوات البوليس. ولا أرجح تملص (باموق) من الصدام المباشر مع التيار الديني أو السياسي، فقد تميز بشجاعة مواقفه السياسية التي قادته إلى المحكمة. ولكن يبدو أنه عمل في هذه الرواية على أن يدخل ويدخلنا معه في سرداب معتم لا ينتهي بنور جلي!.

وجد (عثمان) أن هذا الكتاب يختلف عن سائر الكتب، ويستنهض من أعماق ذاكرته ما كان مدفوناً فيها منذ سنوات، وكأنه يكتشف بين سطوره ذاته الضائعة بطريقة لم تجر في باله من قبل، وكأنه وضع من أجله دون البشر جميعا. ثم يتذكر - بعد وقوع سلسلة من الأحداث غير المتوقعة - أنه عرف مؤلفه العم (رفقي) في طفولته – كان صديق والده المتوفى – في المرحلة التي كان يتشكل فيها وعيه، وأنه آنذاك كان يقرأ للعم القصص المصورة التي كان يكتبها للأطفال، وأن الرجل الطيب كان يعطيه حلوى الكراميل اللذيذة، وأنه قال له ذات يوم إنه سيكتب كتاباً يحكي فيه قصته، وسوف يمنح بطله اسمه، رغم أن (عثمان) حينها كان طفلاً صغيراً لا يوجد في حياته أي حكايات يكتب عنها. وربما كانت هذه إحدى مزحات (رفقي) التي انتهت بمأساة، فهو كاتب سيء الحظ.

* * *

كتب (رفقي) الكثير من قصص الأطفال التي راجت في زمنها وقد أحبها الصغار. وخطر له حينها أن يوجههم بطريقة غير مباشرة، فكتب لهم قصصاً من بيئتهم، كان يريد أن يكفوا عن متابعة قصص رعاة البقر من المسيحيين الأمريكان، ويقرؤوا قصصاً قريباً من عالمهم عن الأبطال المسلمين من الأتراك. وتبدو الغاية مشروعة لكاتب ينتمي إلى مدينة (اسطنبول) التي يريد من أهلها الانتماء إلى تاريخها الشرقي والابتعاد عن الغرب.

ثم انتقل إلى التأليف للكبار، ونشر كتابه الوحيد باسم مستعار، رغم أنه ليس سياسياً في حزب محظور، ولا يدعو إلى التطرف والعنصرية كما نستنتج، فقد كان يكتب بنية طيبة للتسلية والمتعة، وهذا يعني أن لا مبرر للتواري عن الأنظار. ولكن يبدو أن حدس (رفقي) في محله، فبعد اثني عشر عاماً يُصادر كتابه من جهة رسمية، ويستدعى إلى التحقيق – كما وجهت الاتهامات إلى (باموق) بسبب كتاباته – ووعد (رفقي) المحقق ألا يعيد طباعة كتابه، أو يكتب أشياء على المنوال ذاته. والغريب أن المؤلف المشبوه تنازل عن كتابه

بسهولة نتيجة وعد شفهي من دون إصدار قانون ملزم بحظر الطباعة في حال كان المحقق يستند إلى حجة قانونية تُسوّغ كل هذا الإضراب الذي أحدثه هذا الكتاب المريب؟!.

مع العلم أن النسخ المتداولة عددها يتراوح بين المئة والمئة والخمسين. أي لو وزعت بآلاف أو ملايين النسخ لتشكلت موجة عظيمة غيرت وجه تركيا المعاصر على أوراق الرواية لا غير، ولعل هذا الموضوع يصلح لجزء ثان من الرواية نفسها!.

## (لقد قرأت كتابا ولقد فقدت عالمي كله) ص 134.

مصادفة يرى (عثمان) البالغ من العمر الثانية والعشرين الكتاب في يد فتاة أثارت اهتمامه، وتتكرر المصادفة مرة أخرى عندما يرى نسخة منه لدى بائع الكتب على الرصيف ـ نكتشف لاحقاً أن الأمر كان مدبراً في المرتين ـ فيشتريه وقد عزم على التقرب من الفتاة الحسناء - تدعى جنان - بحجة الكتاب الذي يبدو في الشكل كغيره من الكتب، ثم يكتشف الشاب المتحمس للحب والحياة أن فيه قوة التأثير في النفوس كما العشق ذاته: (كان الحب مدمراً تماماً كالضوء المنبعث من الكتاب على وجهي، مثبتاً لي كيف حادت حياتي كلية عن الطريق) ص39. ونلحظ هنا أن القوة الكامنة في الكتاب والحب تكمن فيهما طاقة عدوانية، لهذا لن يكلل العشق المأمول بالمسرة، وينتهي دور الكتاب بكارثة.

أما نحن القراء فندهش بدورنا عندما نكتشف أن الكتاب الغامض ليس في المجالات الروحية والدينية - كما قد نظن للوهلة الأولى - بل أرضي أكثر مما ينبغي، وملّوث بأهواء البشر وأطماعهم: (لم أستطع فهم كيف أنني أصبحت منساقاً لهذه المشاعر، ولكن ربما أكون قد فهمتها فقط كيف أفقدها،

محاولاً أن أرى طريقي خلال جرائم القتل، الحوادث، الموت والعلامات المفقودة التي امتلأ بها الكتاب) ص26. لهذا قد نتساءل بعجب ما حقيقة هذا الكتاب المريب حتى أذهل (عثمان) بهذه السرعة وغير مسار حياته ببساطة مثيرة للعجب. ربما الشعور بعدم الانتماء والافتقاد إلى الحب جعل بطل الرواية يهوي بهذه العفوية في أول كتاب لامس أحلام الطفولة والأمنيات غير المتحققة، فبدا طوق نجاة لشاب يعاني الوحشة والضياع.

ولعل هذا لا يخص بطل الرواية بمفرده، فقد اجتاح الكتاب أوساط الشباب وأحدث في عقولهم ونفوسهم تأثيراً بالغاً، حتى ظهرت مجموعة من قراء الكتاب أشبه بالمجموعات السرية. رغم أنه لا يمثل فكراً دينياً أو سياسياً بحسب المعلومات الشحيحة المتوفرة عن كتاب بهذه الأهمية في رواية طويلة.

*  *  *

تتمحور حياة (عثمان) حول الكتاب الساحر الذي يعاف كل شيء لأجله، فلم يعد لديه ما يفعله غير قراءته، وحفظ كلماته، والكتابة منه، وكأنه فقد أرادته المستقلة وأصبح ظلا للصفحات التي تتكرر أمامه إلى ما لا نهاية: (أخرجت قلمي الحبر وبدأت أكتب كل ما أضافه الكتاب لي، جملة.. جملة، في الكراسة. بعد كتابة كل جملة من الكتاب، كنت أذهب إلى الجملة التالية ثم التي تليها. وعندما يبدأ الكتاب فقرة جديدة، أبدأ أنا أيضاً فقرة جديدة، وأدركت بعد فترة أنني كتبت بالضبط نفسها الفقرة كما هي في الكتاب.) 65. وهذه العملية تعيدنا إلى (محمد) الطالب في الجامعة نفسها، وقد تخلى عن اسم (ناهيت) وأراد من الجميع معاملته بحسب شخصيته الجديدة لأنه أراد ترك حياته السابقة وراء ظهره، وقد عرف الكتاب المثير للشكوك.

واسم (محمد) لا يدل على اعتناق الإسلام بالضرورة، فهذه الشخصية المترددة المتناقضة غير معنية بالأديان. ولعل الاسم إشارة إلى السلطان العثماني الملقب (محمد الفاتح) الذي دخل (القسطنطينية) بجيوشه ممهداً لتغيير اسمها إلى (اسطنبول) وما يرجح هذا أنه غير اسمه للمرة الثالثة إلى (عثمان) ومن

الجدير بالذكر أن (عثمان) و(جنان) ينتحلان اسمين أيضاً ـ أثناء رحلتهما المشتركة ـ فلعبة الأسماء لها دورها ودلالاتها في هذه الرواية.

* * *

من شخصيات الرواية من يقول: (أحياناً كنا نقضي أسابيع في فقرة واحدة، وأحياناً أخرى يكون كل شيء واضحاً كالجرس فور قراءته) 108. وهذه المبالغات أتت لتسويغ التأثير الكبير الذي يحدثه الكتاب على نفوس قرائه لسبب مجهول. أما مؤلفه نفسه فيؤكد لـ(محمد) الذي بحث عنه حتى وجده، وطالبه بكشف أسرار الكتاب، فأخبره أن كتابه لا يحتوي على أي أسرار!. حتى إن (عثمان) الذي يعرف (رفقي) عن قرب وجد أن شخصيته لا تنسجم مع مضمون الكتاب، فقال لتسويغ هذا التناقض الحاصل: (الفائدة التي ترجى من الكتاب لم تكن متفقة مع أهداف الكاتب، كان الكاتب بيروقراطياً متقاعداً فقيراً، ذا شخصية ضعيفة لم يكن حتى يملك شجاعة معتقداته) ص183.

وربما من الممكن تفسير حضور الكتاب الطاغي بأن القراء كانوا يبحثون عن أنفسهم بين أوراقه، لهذا خدعوا أنفسهم، وعاشوا أوهامهم. ولكن رد هذا التفسير ميسر، فلماذا هذا الكتاب دون سواه ما يجعل القراء يغوصون في ضلالاتهم؟!.

* * *

(محمد) الذي أوهم الناس بموته وتوارى عن الأنظار، يدعي أنه ينسخ الكتاب النادر بأجر من أجل المال، ويعمل كل يوم لساعات طويلة لإنجاز نسخة كل بضعة أيام. ولكن في الحوار ذاته يقول: (أنتظر بصبر الإلهام أن يأتي لأنني لا أرغب في كتابة كلمة واحدة لا أشعر بقوتها داخلي) ص292. وهذا التناقض في مواقف الشخصية كان مربكاً في فهمها، والتفاعل معها بالنتيجة. فهذا الاضطراب لم يكن على الصعيد النفسي الداخلي، بل على صعيد التصرفات غير المقنعة كشخصية روائية، وهذا ما يبدو في مواقف عدة للشخصية نفسها، ولشخصيات أخرى أيضاً.

وكان (عثمان) قد اجتمع بهذا الزميل في الجامعة بناء على نصيحة (جنان) التي قالت عنه: (لقد ذهب بالفعل إلى العالم الذي في الكتاب ونجح في أن يعود) ص46. ولكن هذه التجربة الملتبسة جعلته يفقد إيمانه بذلك العالم. ولكن (عثمان) يرفض تغيير رأيه بسهولة مرة أخرى وقد بات الكتاب العجيب معيناً له في فهم الحياة من حوله كما يزعم.

* * *

يعتقد والد (محمد) الدكتور (فاين) أن ثمة مؤامرة تحاك ضد تركيا للتخلص من ذاكرتها الجمعية ونسيان ماضيها. هذا أيضاً موقف صاحب معمل حلويات (الحياة الجديدة) وهذا الرجل العجوز أعاد تراجع حضور الحلويات التركية إلى المنتجات المستوردة القادمة من الغرب الذي يحطم بقوة المال والإعلام كل ما يعترض طريقه، وأن هذا أشبه ما يكون بحرب صليبية جديدة ـ وهذا يعيدنا لموقف (رفقي) من قصص رعاة البقر الأمريكان ـ ونجد تطابق موقف العجوزين الواضح والحاد، وأن كان لكل منهما مُسوِّغاته، فكل منهما يرى أن ما يأتي من خارج البلاد يدمر أصالته وعراقته، رغم أن هذه المفاهيم تبدو غير واضحة المعالم لدى أبطال الرواية عامة. لاسيما لدى جيل الشباب المنفتح على مظاهر الحياة الحديثة القادمة من الغرب، لهذا كان عرضة للتأثر بالكتاب الذي يعيد خلق قارئه بطريقة غامضة!.

وإذا كان صاحب معمل الحلويات بلغ التسعين وفقد بصره ولم يعد لديه القدرة على التصدي للموجات القادمة من البعيد فإن (فاين) لديه قوة المال ليفعل ما يفكر فيه، لقد أراد هذا المليونير الانتقام لابنه الذي تغيرت شخصيته بعد قراءة الكتاب، فانسحب من الحياة وانكفأ على نفسه، ثم استسلم للموت بحادث سيارة.

كان (فاين) قد خطط للقضاء على المؤامرة التي تحاك ضد بلده في الخفاء، أو ليحد من انتشارها وتأثيرها على جيل الشباب، فشكل شبكة من المخبرين لتعقب القراء المتحمسين للكتاب وتصفيتهم جسدياً كحل أخير لا بديل

عنه، وقتلت الشبكة خمسة منهم. ومن مهام هذه الشبكة أيضاً مراقبة الابن الضال وحمايته، ولكن نتيجة خطأ ما أطلق أحد أفرادها النار على الابن، ولكنه نجا وأصيب بجرح سطحي، وهذه إحدى مصادفات الرواية الكثيرة!.

وأحس (محمد) بأنه مراقب أنّى ذهب، لهذا وضع بطاقته بجانب جثة محترقة ونقلها إلى مقعده في الحافلة، وأخذ بطاقة الميت ـ هذه الحيلة قام بها أيضاً عثمان وجنان في رحلتهما المشتركة ـ ويدفن (فاين) الجثة المزيفة في مزرعته التي يستقبل فيها (عثمان) الباحث عن الحياة الجميلة، و(جنان) الباحثة عن الرجل الذي أحبته، فلم تقع في هوى (عثمان) الذي صارحها بحبه. ويهدي الدكتور (فاين) المولع باقتناء التحف والأسلحة مسدساً إلى (عثمان) الذي يدع (جنان) المريضة في القصر وينطلق باحثاً عن (محمد) حتى يجده، ويتحدث إليه طويلاً عن الكتاب الذي لم تكشف أسراره كلها، وعن (جنان) التي فر منها ليحميها من الموت الذي يتربص به، ولكن الموت أتاه بيد محدثه (محمد) الذي قتله بأعصاب باردة بالمسدس الذي أخذه هدية من والده ليزيحه من طريق (جنان) ثم يعود القاتل إلى مزرعة (فاين) دون الشعور بتأنيب الضمير تجاه الأب الذي أحبه لأنه يشبه ولده. ولكن (جنان) كانت قد رحلت إلى مكان مجهول. وبعد سنوات تصل لـ(عثمان) أخبار (جنان) التي تقيم في دولة أجنبية بعد زواجها من طبيب التقى به من قبل وحدثه عن الكتاب، ولكن الطبيب لم يتأثر به، ولم يوله أي اهتمام، وهذا كان من القلة التي نجت من تأثير الكتاب الذي نادراً ما يفلت القراء بيسر من بين صفحاته.

بالعودة إلى رحلات (عثمان) و(جنان) في الحافلات التي استغرقت لشهور نجد حدوث مصادفات غريبة، فقد وقعت حوادث سير نَجَوا منها دائماً، وسرقا من الأموات المال لإكمال الرحلة. وفي إحدى تلك الحوادث يلتقيان بفتاة أخبرتهما أن حبيبها الذي مات منذ قليل داخل الحافلة قرأ الكتاب أيضاً، ولكنه كان أكثر انبهاراً منها، وفيما بعد أكثر تطرفاً في رفضه، فقد وجد أنه ضلل الكثيرين بشروره، بينما الفتاة كانت الأقرب إلى الموضوعية: (المهم هو استيعابك أنت، لما تقرؤه داخل الكتاب، لكني لم أستطع أن أجعله ينصت)

ص122. وتتعاطف (جنان) مع تلك الفتاة الغريبة التي انبهرت فيها، فقد وجدت بـ(جنان) الملاك المنقذ، ثم ماتت الفتاة أثر نزف حاد نتيجة حادث السير.

* * *

بعد سنوات يعود التوازن إلى حياة (عثمان) وكأنه لم يقرأ كتاباً غريباً قلب حياته رأسا على عقب، ولم يرتكب جريمة قتل، ولم تهرب منه المرأة التي أحب. فقد تزوج من امرأة جميلة، وأنجب طفلة لطيفة.

ويزور (عثمان) أرملة (رفقي) مؤلف الكتاب، ويشاهد مكتبته ويستعير منها ليتعرف إلى عوالم هذا المؤلف الذي عاش ومات في الظل، ويكتشف ما لم يتوقعه، أما نحن فنكتشف أنه لم يكن قارئا جيداً، ولم يكن لديه الكثير من الأفكار ليقولها، وكانت ثقافته متواضعة، فاعتمد كثيراً على أفكار المؤلفات التي أخذ عنها، دون الإشارة إلى المصادر. وعلى الرغم من ذلك برز الكتاب بمضمونه الملتبس على الجميع: (بعض المشاهد في (الحياة الجديدة) بعض التعبيرات، وبعض الخيالات كانت مأخوذة إما من أشياء في تلك الكتب أو تم اقتباسها بالكامل، لقد انتفع العم رفقي بهذه الكتب بينما كان يكتب (الحياة الجديدة) بالسهولة نفسها والروتين الذي كان الوضع عليه عندما اقتبس صوراً وكلمات من القصص المصورة) 337. أي أن هذا الكتاب الذي أثار كل هذا اللغط، وأوقع كل تلك الفوضى، وتسبب في جرائم عدة ، يفتقد إلى فكر أصيل، ويفتقر إلى إبداع حقيقي، فمؤلفه في كل ما كتبه للصغار والكبار يعتمد ويستند على ما كتبه الآخرون.

يبدو أن الأطفال الذين قرؤوا قصص (رفقي) في طفولتهم وقعوا بسحر كتابه وقد صاروا شباناً ، ربما لأنهم وجدوا الأسلوب ذاته الذي كان يجعلهم يصدقون كل ما كان يقص لهم. ولكن هذا التفسير غير مقنع بالتأكيد، فالكبار يستطيعون معرفة الفرق بين الواقع والخيال بيسر، فضلاً عن أن الظروف الحياتية تغير من طبيعة الإنسان ورؤيته للحياة!.

ويعيش (عثمان) حياة مطمئنة ويبلغ الخامسة والثلاثين من العمر. وذات يوم يركب في المقعد الأول في حافلة ما، وعندما يرى شاحنتين في الاتجاه المعاكس يدرك فجأة أن حادثاً سيقع: (عرفت أنها ستكون نهاية حياتي.. ولكن أردت فقط أن أعود إلى البيت، لم تكن لدي أي رغبة في الموت على الإطلاق، ولا في العبور إلى (الحياة الجديدة) ص383. فهل كانت الحياة الجديدة تعني الانعتاق والرحيل عن الأرض إلى عالم آخر؟ هذا لا يبدو مؤكداً، ككل الأفكار التي دارت في ذهن قراء الكتاب الذي ظل عصياً على فهم قارئه، وقراء الرواية أيضاً!.

وتنتهي هذه الرواية الطويلة التي قد تثير في ذهن القراء أسئلة لا تجيب عنها، بالطبع ليس من مهمة الروائي الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها في أعماله، ولكن الأسئلة التي نعنيها حول الرواية ذاتها التي لم تكن مقنعة كعمل روائي مميز لـ(باموق) الذي حقق تلك الشهرة الأدبية في العالم، فحتى المتعة في القراءة لم تتحقق نتيجة إثقال الرواية بالكثير من التفاصيل - ومنها المكرر - الذي لم يُثْرِ السرد، فضلاً عن أن السرد ذاته لم يكن معنيا بجماليات السرد، فازداد عالم الرواية بؤساً.

* * *

قد يخطر لنا كقراء السؤال عن سبب قيام (رفقي) بدور هامشي - إلى جانب بطل الرواية الذي لم يكن أكثر الشخصيات تميزاً - في الرواية رغم أنه مؤلف الكتاب المذهل الذي كان محور الرواية؟! بل لماذا هذا المؤلف لم يتمتع بالعبقرية رغم أن كتابه لم يكن كتاباً عادياً؟! بل لعله الكتاب الذي لم يوجد مثيل له في العالم أجمع!.

ربما مجرد طرح مثل هذه التساؤلات يؤكد أن ثمة خللاً في بناء الشخصيات وتوزيع أدوارها!!!.

**(الكتاب الجيد هو شيء يذكرنا بالعالم بأسره) ص 293.**

من الروائيين المغامرين (أورهان باموق) الذي لم يستسلم للسرد الروائي التقليدي، وحاول التجريب ضمن تيارات السرد المنطوية تحت راية الحداثة، لعله يبحث عن أسلوب خاص يُميزه ويُعرف به، ونجح في ذلك نسبياً، فسرده غير المنضبط بصرامة يسعى إلى فوضى سردية قد ترهق القارئ ولكنها قد لا تدعه متلقياً سلبياً، بل تشركه في ملء الفراغات المتروكة عن عمد.

ولكن لـ(باموق) طريقته في كتابة الرواية التي تظهر بوضوح في مجموع أعماله، لعل أهمها (الحياة الجديدة) التي اشتغل عليها بجهد خاص ـ كما يبدو ـ وفيها يعيد طرح هواجسه وأفكاره بطريقة تختلف إلى حد ما عن رواياته الأخرى، حيث حاول بهذه الرواية إدخال شيء من الغرائبية دون شطط على عمل يطرح الأسئلة ولا يجيب عنها مباشرة، أو يتركها دون إجابة.

ورغم أن (باموق) من الكتاب المعنيين بالتجديد في الرواية المعاصرة التي كانت نتاجاً أوروبياً فإنه لم ينقطع عن عالمه الشرقي الذي ينتمي إليه، ولم ينبهر ويتغرب عن جذوره، ويبدو هذا الانتماء بطريقة جلية في شغفه بمدينته (اسطنبول) التي كتب عنها بحب بكل ما تمثله في التاريخ، وبما تعني له بشكل خاص، وقال فيها (اقتنعت أحياناً بأن اسطنبول التي ولدت وأمضيت حياتي فيها هي قدري الذي لا يمكن أن يناقش) [1] فهو لم ينبهر بالحضارة الغربية بل فهمها بعمق، ولم يتعصب لشرقيته بل انحاز إليها بموضوعية، وعلى الرغم من ذلك ظلت أسئلة الهوية لديه غير منجزة تماماً، وقابلة للبحث والمعالجة بطرق مختلفة، وهذا ما يتجلى في هذه الرواية بوضوح.

لقد أراد هذا الروائي الإشكالي الكتابة عن نفسه من دون أقنعة، وذلك بعفوية الطبع البسيط البعيد عن تعقيد الصنعة الفنية المترفة.

* * *

---

[1] (اسطنبول الذكريات والمدينة) ترجمة: عبد القادر عبد اللي. ص12.

لا شك في أن (باموق) أحد أشهر الروائيين عالميا لهذا يبدو انتقاده بقسوة عملاً غير مقبول في العرف السائد لأن الشائع أن من يحقق هذه الشهرة العريضة ليس لديه أخطاء كبيرة، وإن كان لديه هنات فهي بسيطة ومن غير اللائق الوقوف عندها طويلاً!.

ولكن النقد الموضوعي لا يعترف بالشهرة لأنها متذبذبة ولا تلبث على حال. لهذا يحق لنا السؤال في معرض حديثنا إن كانت أعمال هذا الكاتب التركي ستعيش لأكثر من قرن؟ كما هي أهم أعمال الأدباء الكبار في العالم!؟!؟.

## ـ 2 ـ

## (أرى نفسي كشخص خلق من الضوء المنبعث من الكتاب) ص34.

بطل رواية (الحياة الجديدة) هو الشاب (عثمان) الطالب في كلية الهندسة، و(أورهان باموق) يحمل إجازة في الهندسة، وهذا التشابه ليس الوحيد بين بطل الرواية وكاتبها، فالبطل هو الراوي/ صاحب الحكاية، وهذا ما قرب المسافة بين الشخصية والمؤلف، وعزز هذا الحضور ضمير المتكلم، وهذه الصيغة في بناء الشخصية الروائية سوّغت نسبيا لبطل الرواية مخاطبة القارئ بطريقة مباشرة من حين إلى آخر: (لو لاحظت أيها القارئ، فأنا يقظ الضمير كفاية لكي لا أدعي أن هذا حدث نتيجة الكتاب) ص321.

هذه اللعبة السردية استخدمها (باموق) أيضاً في روايته (اسمي أحمر) التي تتعدد فيها الشخصيات التي تفصح عن نفسها بالطريقة ذاتها، رغم أنه ليس فيها بطولة منفردة، فالرواية كاملة يرويها من يقوم بدور هامشي إلى جانب بعض الشخصيات المؤثرة، وحمل هذا الراوي الاسم الأول للروائي (أورهان) وقد كان له فضل جمع الأحداث وروايتها بطريقته. أما في (الحياة الجديدة) فالراوي كان من جملة الشخصيات التي تقوم بأفعال مؤثرة في سياق الحدث.

وتتحرك الشخصيات في الروايتين في (اسطنبول) مدينة (باموق) التي اتخذها مكانا لأغلب رواياته. ولكن الأزمنة اختلفت في الروايتين، فـ(اسمي أحمر) تعود إلى القرن السادس عشر، أما (الحياة الجديدة) فإلي القرن الماضي الذي تفصلنا عنه سنوات قليلة، وليس مئات السنين كما في الرواية الأخرى. لهذا كانت ثمة حكايات كثيرة في رواية (اسمي احمر) التي أخذت قالب الحكاية. أما في رواية (الحياة الجديدة) فالراوي بضمير المتكلم ينقل إلينا مجريات الأحداث، ولا يروي لنا أي حكاية.

## (لقد تغيرت حياتي كلها بعد قراءة هذا الكتاب) ص 43.

الموضوع متشابه في كلتا الروايتين، ففي (اسمي أحمر) ثمة صراع وجود بين فنون النقش الإسلامية والرسم الذي لا تحرمه الكنائس المسيحية. وفي (الحياة الجديدة) صراع خفي بين الثقافة التقليدية الشرقية وموجة الحداثة العلمانية القادمة من الغرب. وهذه الصراعات بكل أشكالها تمهد لمرحلة انتقالية، أو لمرحلة تحول. ولعله تعبير عن مخاض أو بحث لهوية غير محددة الملامح في المدينة العريقة (اسطنبول) التي تفصل بين قارتين لم تكونا على وفاق في حقب تاريخية عديدة، وهذا ما خلق قلقا بين شخصيات الروايتين، وحيرة أمام العالم الذي يتغير بقسوة من حول الشخصيات التي مازالت في مرحلة البحث عن الانتماء. وقد تناول (باموق) هذا الموضوع بعجالة في هذه الرواية، أو لم يفسح المجال لمعالجته بالقدر الكافي لطغيان الاهتمام بتفاصيل أخرى في الرواية، فاكتفى بإشارات غامضة ملتبسة. وذلك بخلاف روايته (اسمي احمر) التي عالج فيها الموضوع نفسه بطريقة مبتكرة من جوانب عدة، بأبعادها الفكرية والاجتماعية والتاريخية، وكثيراً ما خرج عن بؤرة الحدث المركزية وأدخل قصصا إضافية أسهمت في إثراء الموضوع وإغنائه. بينما في (الحياة الجديدة) بقي الموضوع من دون ملامح يمكن اكتشافها بيسر، حتى يصل الشك إلى القارئ

الباحث عن المعنى في الرواية إلاّ أن الكاتب لم يرغب في حسم الأمر، وترك القارئ في لجة الأفكار ليبحث بنفسه وبحسب تجربته الخاصة عن ذاته؟!.

ويظهر هذه الصراع في (الحياة الجديدة) بأكثر من وجه ـ منها حبات الكراميل وقصص الأطفال ـ وجميعها لم تحط بالموضوع من جوانبه كلها، أو تقدمه بطريقة غير ملتبسة. أما في (اسمي أحمر) فالموضوع يبرز أكثر وضوحاً ونضجاً في وجه واحد، وهذا انعكس على بناء الشخصيات التي كانت أكثر إقناعا، والأسلوب الذي كان متألقاً. بخلاف الرواية الأخرى.

## (كانت هذه هي الحياة.. الحياة التي صادفها في الكتاب) ص95.

لاشك في أن موضوع الروايتين غير تقليدي، وله جاذبيته الخاصة على القراء وعشاق الكتب، بغض النظر عن السوية الفكرية والأدبية والفنية في كل رواية على حدة.

في كل رواية يوجد كتاب ليس كغيره من الكتب، ونتيجة لذلك تتمحور أحداث كل رواية حول كتابها، ويأخذ الكتاب أهميته من نظرة الشخصيات للكتاب وأفكارهم حوله، وإن لم يكن الكتاب يستحق هذه الأهمية بحد ذاته.

الكتاب في (اسمي أحمر) نعرف عنه كل شيء كقراء، ولكنه بالنسبة للشخصيات محاط بالسرية لأن الكتاب يُشتغل عليه بطلب من السلطان بعيداً عن العامة، وكان كتاباً مختلفاً بذاته لأنه يمثل محاولة للخروج من تقاليد النقوش القديمة وإتباع أصول الرسم الجديد الوافد. وهو مشغول باليد ولا يوجد منه غير نسخة واحدة، وهذا سبب إضافي ليكون الكتاب فريداً بذاته، والمعنيون به الدائرة الصغيرة من النقاشين المختصين بالنقش وأصوله. وهو بهذه المواصفات خلاف الكتاب في (الحياة الجديدة) الذي اشتغله مؤلف واحد بدافع

ذاتي وهو العم (رفقي) الرجل البسيط المفتش في السكة الحديدية، وصاحب الشخصية الوادعة، وكتبه ليسلي نفسه والقراء.

ثم يُقتل الكاتب المغمور (رفقي) بالرصاص، ولم يعثر على قاتله ككل المقتولين غدراً في الرواية!. وثمة جرائم تقع في (اسمي أحمر) ويكتشف أمر القاتل الذي يعاقبه أصدقاؤه بطريقتهم الشنيعة.

* * *

منذ القراءة الأولى للروايتين يظهر بجلاء تفوق (اسمي أحمر) من جانب الصنعة الروائية، فالحبكة متقنة بمهارة، والأحداث متعاقبة بسببية منطقية، وتتناسب ظروف الشخصيات مع أقوالها وأفعالها، أما في (الحياة الجديدة) فقد غابت شروط الصنعة الصارمة، وتشتتت أحداثها وتبعثرت، واضطربت شخصياتها من ناحية التباس أفعالها مع ظروفها الموضوعية، إضافة إلى تكرار تفاصيل لا موجب له، فقد ظلت الكثير من الأشياء غير واضحة، إضافة إلى حشو سردي لا طائل منه، فلم تثر الرواية كثرة التفاصيل، بل زادت من إبهامها. وهذا التشظي السردي قد يضيع القارئ، أو يدفع الملل إلى نفسه، رغم محاولة (باموق) ربط جميع تلك المكونات بخيط وهمي مع التقدم في السرد، ورغم هذه المحاولة غاب عامل المتعة الذي يميز الأدب عن سواه من أساليب الكتابة. أما لدى الانتهاء من (اسمي احمر) فيجد القارئ رغبة في إعادة قراءتها مرة أخرى لمضاعفة المتعة، فهي رواية شائقة للقراء ومثيرة للاهتمام.

* * *

في (الحياة الجديدة) سنفترض أن البشر عادة لا يميلون إلى الأشياء الجديدة ويتوجسون منها، لهذا لم يرحب في الكتاب غير فئة الشباب، ورغم ذلك نجد هذا التفسير غير كاف لتسويغ كل هذه الموجة التي أثارها الكتاب من حوله طوال صفحات الرواية.

أما (اسمي أحمر) فتطرقت أيضاً إلى موضوع دخول الأشياء الجديدة إلى النمط الحياتي اليومي فأحدثت صدمة غير متوقعة، ولكن ضمن سياق حدث مُسوَّغ، وبالتالي كان وقوع جرائم القتل متوقعاً. خلاف (الحياة الجديدة) التي بقيت تعاني من الإبهام المغلق، وليس الغموض المفتوح على التأويل الممكن.

* * *

بيد أن الأسلوب في (الحياة الجديدة) لاقى إعجاباً من الدارسين المتحمسين لـ(باموق) ورغم ذلك وصفوا الرواية بأنها بالغة التعقيد، أو صعبة الفهم، وهذا برأيهم ما يمثل أحد تيارات الحداثة أو ما بعد الحداثة ـ لا أميل إلى هذه التصنيفات ـ ولعل (باموق) وجد مثل هذه التيارات العارضة مناسبة لرؤيته الأدبية، أو لعله تعمد الانتماء هذا التيار الذي روج أعماله، أو لأنه استسهل هذا النمط في الكتابة، أو رغب في التمرد على المنجز السردي الكلاسيكي. ويعزز هذا الاستنتاج قول (باموق) في معرض حديثه عن هذه الرواية: (مع أفول رواية القرن التاسع عشر، فقد العالم وحدته ومعناه. وعندما نشرع في كتابة الرواية اليوم، كل ما لدينا من قصاصات وشذرات. ويمكن لهذا أن يكون مصدراً للتفاؤل: بتخليص أنفسنا من التراتبيات، يمكن أن نتقبل العالم كله وكل الثقافة والحياة. ولكنه يمكن أيضاً أن يكون سبباً للخوف والاضطراب والفوضى، مما يجعلنا نقلل من السرد، ندفع مراكز قصصنا من المركز إلى الهوامش)[1].

وربما تعمد (باموق) حشد الرواية بالكثير من الشخصيات والأحداث التي تتفاعل فيما بينها لتشكل دلالات قابلة للتأويل وللتفسير لصالح المؤلف الذي حقق شهرة عالمية، فلا يجرؤ أي ناقد على اتهام الرواية بفنيتها، بل سيحاول جهده التأويل لصالح الرواية وإن ألصق بها تفسيرات لا وجود لها في الرواية!!!

---

[1] (ألوان أخرى) المؤلف نفسه - ص309.

بينما (اسمي أحمر) لم تقع في الإبهام رغم موضوعها المركب، وأتت صعوبتها من الجرعة الفكرية التي لا يشعر القراء بوطأتها لأن الحبكة المتقنة مشغولة بمهارة، إضافة إلى السرد المكثف المصاغ بحرفية عالية.

## (هل يستطيع كتاب تغيير حياة شخص) ص 189.

رواية (الحياة الجديدة) لم تكن رواية شائقة بوليسية على نمط روايات الروائية البارعة (أجاثا كريستي) ولم تكن رواية نفسية معقدة بحسب أسلوب (فيدور دوستويفسكي) أما الأشياء العجيبة فلم تكن معالجة بطريقة مبتكرة كما لدى (غابرييل غارثيا ماركيز) ونأت بنفسها عن سريالية (خورخي بورخس) ربما هي محاولة للجمع بين تلك الأساليب ثم الخروج بأسلوب خاص أكثر متعة وإدهاشاً. ولكن هذا لم يتيسر لـ(باموق) الذي قدم رواية غير مقنعة بما يكفي لكاتب يمتلك كل هذه الشهرة. وتلك الإخفاقات في هذه الرواية تجاوزها (باموق) بمهارة في (اسمي أحمر) التي كانت رواية مميزة ضمن أعمال المؤلف، وتشير إلى وجود روائي متمكن من صنعته، وهذا يؤكد أن من يمتلك مثل هذا الأسلوب البارع لديه القدرة على كتابة روايات جميلة إذا اشتغل بجد على مشروعه الأدبي ولم يكتف بالاستناد إلى الشهرة التي وفرها لها الحظ! أما تفاوت المستوى الأدبي لدى أي روائي فنجده حتى لدى كبار كتاب الرواية في العالم، فأعمالهم الروائية لا تسير بخط تصاعدي دائما، وهذا من الطبيعة البشرية على كل حال.

ولست الوحيد الذي يجد أن رواية (اسمي أحمر) الأكثر تميزاً بين أعمال المؤلف، فهذه الرواية هي التي نالت معظم الجوائز التي حظي بها (باموق).

* * *

بقي أن نقول عن تجربة (أورهان باموق) إن روايته الخامسة (الحياة الجديدة) صدرت عام 1995 أما روايته السادسة (اسمي أحمر) فصدرت عام 1998 ورغم هذه المدة القصيرة ـ ثلاث سنوات ـ كان لها تأثير واضح في تطور التجربة الروائية لهذا الأديب الذي ظلت أعماله محور جدل النقاد والدارسين.

ثمة سؤال يطرح نفسه في نهاية هذه الدراسة: لو تناولنا أعمالاً جديدة للكاتب وقارناها مع هاتين الروايتين فكيف ستكون النتيجة يا ترى؟!؟!

**المصادر:**

1) اسمي أحمر ـ رواية ـ ترجمة عبد القادر عبد اللي ـ دار المدى ـ دمشق ط2004/2.

2) ألوان أخرى ـ مقالات ـ ترجمة: سحر توفيق ـ دار الشروق القاهرة ط2009/1.

3) اسطنبول الذكريات والمدينة ـ سيرة ذاتية ـ ترجمة: عبد القادر عبد اللي ـ وزارة الثقافة ـ سلسلة آفاق ثقافية ـ 37 ـ دمشق 2006.

4) الحياة الجديدة ـ رواية ـ ترجمة: سها سامح حسن ـ مراجعة: د. أماني توما ـ تقديم: عبد المقصود عبد الكريم ـ دار الانتشار العربي بيروت ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ـ ط2010/1.

# غيفارا
# أو (دولة الشمس)




**محمد الحفري**

روائي وقاص من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

حينما نقرأ "غيفارا" أو مسرحية "دولة الشمس" اليوم قد نشعر بغصة في أرواحنا ذلك لأن الحلم برفع الظلم وتحقيق العدالة والمساواة قد تراجع وانكفأت معه الطموحات لتبقى مجرد كلمات قيلت وكتبت في يوم ما وحالها في ذلك كحال المدينة الفاضلة التي لم تُبنَ بعد على الأرض، لكن الأمل سيبقى بازغاً مثل شمس في الضمائر المتوقدة.

نقول ذلك بداية ونحن نرى اليوم ونشهد عالماً مضطرباً مليئاً بالصراعات والانقسامات والتناقضات، ومليئاً بالظلم والجور الذي تعدى مستوى الأفراد والجماعات بل صار يشمل مجتمعات ودولاً بأكملها يراد لها أن تباد أو تزول بكل مكوناتها من فوق هذه الأرض.

من جهة أخرى يجب علينا القول إنه كان ومازال لشخصية غيفارا العالمية التأثير الكبير على الأعمال الأدبية سواء كانت مسرحاً أم رواية أم شعراً وعلى الفنون كافة، فمناصرة الحق ودرء الظلم هي أهداف ليست بالقليلة، ومن هذا المنظار **كتب "فولكر براون" مسرحية غيفارا أو "دولة الشمس" والتي ترجمها للعربية الدكتور عادل قرشولي.** ولدينا مسرحيتان عربيتان على الأقل تجدر الإشارة إليهما وهما "ليلة مصرع غيفارا" لميخائيل رومان و"مأساة غيفارا" لمعين بسيسو والأولى كما تذكر المصادر تركز على الفداء والطهر لكنها تخلط بين الثورة والفوضى والاستشهاد، كما تخلط بين غيفارا وشخصية السيد المسيح، أما الثانية فقد أراد بها بسيسو أن يصور الثورة الفلسطينية وقد عمل من خلالها على المتوازيات كقوله مثلاً: "كان عليه أن يبدأ ثورته من عاصمة أخرى، ليس من الجبل أو الغابة، كان عليه أن يبدأ من مصنع.." وفي مجال التأثير والتأثر نذكر صرخة الشاعر أحمد فؤاد نجم أو قصيدته التي تحمل هذا العنوان والتي غناها الشيخ إمام حيث يقول في مقطع منها: "صرخة جيفارا يا عبيد، بأي موطن أو زمان، ما فيش ما فيش، يا تجهزوا جيوش الخلاص، يا تقولوا عالعالم خلاص". وهذه الأمثلة التي ذكرنا تؤكد أن أسطورة غيفارا قد نمت بعد موته، ولم تتحول إلى رماد وأصبح اسمه راية رفعها الطلبة في شوارع باريس وشيكاغو وبرلين ولندن وبونس أيرس وغيرها في السنة التي تلت مقتله.

ومؤلف المسرحية التي بين أيدينا عاش بعد الحرب العالمية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية حيث كان في العاشرة من عمره حين تم تأسيسها، ولعل ما يجمع فولكر براوان بالكثيرين من الكتاب الكبار هو أن كل عمل يكتبه غالباً ما يشق صفوف النقاد والقراء بين مؤيد ورافض، وعلى الرغم من ذلك الجدل فالجميع يعترف بأهميته كواحد من أبناء جيله. وقد قيل إنه الامتداد الطبيعي لبرتولد برشت، وقيل كل مسرحية يكتبها تعتبر محكاً لقدرة المخرج والممثل وتحدياً مغرياً في آن، وقيل إن كان المسرح السائد يصعب عليه تقديم مسرحياته

فلابد إذاً من تطوير هذا السائد. والامتداد البريختي يظهر في هذا النص من خلال "بيدرى" أحد شخصيات المسرحية حيث يردد مقولة بريخت الشهيرة: "المسرحية الجيدة تحتاج إلى مقاطع بسيطة وأخرى غامضة، وكمية من الحصى والكثير الكثير من العبث، وينبغي أن تكون بحيوية الحياة".

وتبدو النظرة الفلسفية واضحة في مسار هذا النص حيث التساؤلات عن جوهر الإنسان وجوهر التغيير في المسارين التاريخي والاجتماعي وعلاقتهما بسلوك الفرد، من دون التغافل عن البنية الدرامية التي اعتمد فيها النهاية المفتوحة ومثل هذه النهايات فيها إمكانية دفع المشاهد لأن يعي الحدث في بعده التاريخي.

تبدأ هذه المسرحية من نهايتها ونعني موت بطلها تشي غيفارا "الفدائيون والجنود في مواقع الموت. عبر ثقب في السقف يشبه فتحة حفرة، تسقط جثة غيفارا الدامية المغطاة بآثار الحروق" ثم تبدأ بعرض مشاهدها التي تستعرض حياة هذا البطل والشخصيات التي عاشت معه ظروفاً صعبة وخاصة أثناء محاصرتهم في الغابات، وتنتهي بالفراق الذي حدث بينه وبين صديقه الذي رافقه لسنوات طويلة، وهو غالباً قد يعني بذلك الصديق الرئيس فيدل كاسترو، وقد شكل فراقهما مفصلاً مهماً في حياة كليهما ولعل المؤلف قد قصد في هذا الفراق نهاية أخرى لعمله غير تلك التي بدأ بها، لكنها قريبة من تلك النهاية، فالفراق مؤلم وجارح أكثر من الموت ذاته، والموقف التراجيدي لا يصبح في موت البطل مادام الحدث يتمركز حول الدوافع التي حركت غيفارا، بطل هذه المسرحية وتلك الظروف الموضوعية التي تحاصر هذه الدوافع، وبالتالي يحاول براون أن يكشف عظمة ثورة فجرت، وكشف المعيقات التي تواجهها، ثم أن المكان ليس هو الغابة فقط كما يمكن أن نتصور، بل هو العالم بأقطابه الثلاثة التي كانت سائدة في تلك الفترة، ونقصد الاشتراكي والرأسمالي ودول العالم الثالث كما يطلق عليها، وقد قطع الحدث الأساسي بمشاهد أراد لها أن تكون موازية للحدث وساخرة في آن. ليذكرنا بمسرح العبث ومثال على ذلك ما دار بين الفيلسوف "ببدري" وعالم الآثار "بومهولد".

لا يعتمد فولكر براون في تقسيماته الداخلية على المشاهد كما هي عادة بعض الكتاب الذين يضعون المشاهد ضمن فصول متتالية، ولكنه يعتمد على

العنونة الداخلية "مهنة الموت ـ الغابة ـ الجماهير ـ تانيا الفدائية ـ الكمين أو الإنسان الجديد ـ القيادي ـ الانطلاق" وفي هذه العناوين الداخلية دلالات يتغيا منها الكاتب أهدافاً يريد أن يصل إليها فمهنة الموت على سبيل المثال هي مهنة من يحملون السلاح الذين يقتلون ويُقتلون، والغابة هي المكان الأخير الذي وصلوا إليه، أما الجماهير التي تكلموا باسمها فلم تكن معهم أو مع من يحملون السلاح بل كانت مع الهدوء والاستقرار. وهذه العناوين الداخلية شملت أيضاً في محتواها نظرة المؤلف إلى الحدث التاريخي متلمسة عمقه الفلسفي ودوافعه الكامنة في النفوس.

وكما هو معلوم تاريخياً أنه في عام 1965م تخلى غيفارا الطبيب الأرجنتيني الذي شارك كاسترو في تحرير كوبا عن منصبه الوزاري الذي أسند إليه في كوبا الفتية آنذاك وذهب إلى بوليفيا ليشارك في القتال هناك، ويبدو أنه يدرك قيامه بمغامرة نهايتها ليست مؤكدة أو معروفة. يتضح ذلك من رسالة كتبها إلى والديه يقول فيها: "كثيرون يقولون إني مغامر، وهذا صحيح لكنني مغامر من نوع خاص، فأنا من الناس الذين يضحون بحياتهم كي يبرهنوا على أنهم محقون، وربما كانت هذه هي نهايتي رغم أنني لا أبحث عن نهاية كهذه، إلا أنها إمكانية تقع في حيز الاحتمال المنطقي، فإن حدث هذا دعوني أعانقكم لآخر مرة..." ونشر غيفارا على اليوميات البوليفية عام 1967م "كان هذا الشهر أقسى شهر عشناه منذ بداية المعركة" وبعدها كتب على اليوميات ذاتها "ليس ثمة أمل في استعادة الاتصالات في وقت قريب" وأكد أن الفلاحين لا ينضمون إلى صفوف الثوار.

واستناداً إلى هذه الوثيقة التاريخية آنفة الذكر نجد أنفسنا أمام أسئلة طرحها النص من أهمها هل كان غيفارا مغامراً؟ هل كان طوباوياً؟ هل كان أسطورة لا غير؟ هل نؤلهه أم نلعنه؟ والأهم لماذا فشل هو بالذات؟ لندرك أن المؤلف قد بنى على موقف صادق وعلينا ألا نسكت عن شيء، علينا أن نعترف بكل خطأ حين ندرك أنه كذلك كما يقول بطل هذه المسرحية، لكنه على الرغم من ذلك يبدو متشائماً إلى حد ما. نستشف ذلك من قول غيفارا: "لا أرى إلا عالماً نازفاً بالدم، بركاناً يتحفز للانفجار، لم أعد أستطيع القتال لكنني أستطيع الموت. وعلى كل فتلك خيارات قاسية وليست مستحبة، تصل بنا أحياناً

إلى النظرية البريختية القائلة إنَّ الخير هو الاستثناء والشر هو القاعدة. وربما هذا ما يعيدنا لنسأل هل أراد غيفارا أن يكون دونكيشوت زمانه ولكن بصيغة مختلفة يحاول بها رفع الظلم أينما وجد؟ وما يؤكد لنا أيضاً هذه النظرة السوداوية التشاؤمية التي تحدثنا عنها هو حواره مع الفتاة "تانيا": حياتك الآن مرتبطة بحياتي وعلى غير ما كنت تحلمين، سوف تعيشين معي الحياة الجميلة التي تعرف الموت.

من جهة ثانية ثمة فارق كبير بين الحلم والتطبيق وبين الفكرة والواقع وقد يكون هذا ما أراد "مونخة" أحد شخصيات هذه المسرحية إيصاله إلى غيفارا حين قال: يا للسرعة التي تحمل فيها أحلامك إلى القبر، لأن خبز الشعب الذي أراه أمامي ليس عجينة جاهزة للخبز، هذا الحلم هو وهم طفولي يا غيفارا. وقد نجحت الثورة في كوبا ولكن ليس شرطاً أن تنجح في مكان آخر وقد اعترف غيفارا على أرض الواقع أن الناس لا ينضمون إليه أو إلى ثورته وهذا ما أكد عليه براون في هذا النص.

غيفارا: أيها الأخوة على أي شيء تقفون؟

" الفلاحون يحدقون فيه"

يتابع غيفارا: على أرضكم التي سوف نحررها نحن بأيديكم، أنتم أيضاً تلك الأيدي التي ستمنحونها لنا.

" الفلاحون يواصلون صمتهم"

المعلم: لا يريدون ذلك، أنهم يستغربون لهجتكم يا سيدي، ألستم أجانب؟ البيض يكذبون، هكذا يفكر الفلاح هنا، والغرباء يسرقون.

لنقول بعد هذا المقطع أن هؤلاء الناس الصامتين هم على الأغلب غير راضين أو مقتنعين بما يفعله هو ومن معه، وبالتالي يصبح من حقنا أن نسأل أي ثوري أو قائد أو أي أحد يتكلم باسم الجماهير هل استشارهم قبل أن ينطق بلسانهم؟ سؤال نشرعه دائماً بغض النظر عن خطاب البطل المثالي وكلماته المنمقة التي يقول فيها: ليس على الفلاح أن يصبح ثوراً يحرث الأرض بعظامه . أو قوله: أيها الأخوة العالم يمكن تغييره.

هذه المفارقة بين ما نريده وبين ما ينطق الآخر عنا هي إحدى الإشكاليات التي تقوم عليها نظرة براون ليعري موقفين معاصرين من الثورة نلحظ ذلك في أحد المشاهد حيث مهرج يحمل منظاراً ويقف على شجرة يرقب قدوم غيفارا ومن معه، بينما ينقب المهرج الثاني عن آثار دولة الشمس التي يفترض أن تكون قبائل "الإنكا" المنقرضة قد أسستها يوماً في القارة الأمريكية حيث يقول عنها ذلك الرجل وكأنه يحلم بها: " دولة الشمس، لا عبيد، لا ديون، لا فروق".

تدل الكثير من الأقوال في هذا النص على عمق النظرة الفلسفية وهي تعتمد جمالية فائقة فيها الحكمة وبعد الرؤية وندلل على ذلك بهذه الأمثلة: "ستكونين موجودة حتى وبعد مغادرتك الوجود، الموت سيوصلك إلى الحياة".

"لن يكون هناك حب غير الحب الذي سيضمنا بعد ذهابنا"

"في الحكايا التي سيرونها عنا سنذهب معاً"

وفي هذه المسرحية اشتغال على حالات مختلفة ومستويات عديدة فيها الحقيقي والتاريخي والفنتازي الذي يقترن بالواقع والخيال ولو تابعنا كلام "مونخة" سنجده يعري غيفارا من البطولة بقوله "ليس أمل الجماهير هو الذي يحملك، بل يأسك من كل ما هو حي، كلا لن أحرك من أجل انتحارك هذا ساكناً". لكن الكاتب لم يغفل في أماكن أخرى عن وضع بطله في مكان البطولة الحقيقي، وهو في مطارح كثيرة ذلك الفدائي المستعد دائماً للتضحية ولا يتردد حين يلبسه ثوب الأسطورة ليتماشى في ذلك مع سيرته التي غدت على كل لسان. والمؤلف كما كتب في تقديم هذا النص الصادر عن وزارة الثقافة ـ دمشق 1991م أراد أن ينزع عن غيفارا الصفة الرومانتيكية ولكن من دون أن يجرده من الصفة الثورية وهو في هذا كأنما يدخل في حوار مع اتجاهين كانا يقفان في قطبين نقيضين. وما يجدر ذكره هنا أن الكاتب فولكر براون قد عمل في مطبعة ومنجم ومصنع قبل أن يدرس الفلسفة في جامعة لايبزغ وبعد أن أنهى دراسته عمل مستشاراً درامياً في مسرح "الرلينرانسامبل" الذي أسسه بريشت، وهو يكتب الأنواع الأدبية كافة، وخاصة القصيدة والمسرحية ومن مجموعاته الشعرية نذكر" استفزاز لذاتي ـ نحن وليس هم ـ ضد العالم الهندسي ـ التدرب على السير بقامة منتصبة" ومن مسرحياته " الحفارون ـ هينتسة وكونتسة ـ تينكا ـ سلام عظيم ـ ديمتري ـ موت لينين".

# أدباء روسيا العظام..
# النهايات المأساويةالغامضة



منـير الرفـاعي

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

انتهت حيوات عدد من كُتَّاب روسيا الكبار نهايات مأساوية، وذلك إما قتلاً أو تعذيباً أو انتحاراً. وعاش أغلب عظماء الأدب الروسي حيوات قصيرة. فقد قُتل (بوشكين) وهو في السابعة والثلاثين، و(ليرمونتوف) في السادسة والعشرين من عمره. أما الشاعر الكبير (سيرغي يسينين) فكانت نهايته الانتحار وهو في الثلاثين من عمره، و(ماريا تسفيتايفا) في التاسعة والأربعين. أمَّا الشاعر الروسي فلاديمير (ماياكوفسكي) فقد توقع قُرب وفاته هو أيضاً، كما ذكرت والدته ذلك..

في روسيا كان الموت المبكر يعد علامة على صدق الشاعر، ومعدنه الحقيقي. ربما يبدو ذلك أمراً خيالياً بعض الشيء، ولكنَّ الشعراء الروس الكبار كانوا يتوقعون دنو أجلهم، وكان ثمة من يتساءل: هل يستطيع الشاعر الحقيقي العيش أكثر من 40 عاماً؟ لقد كانوا يروْن أنه من الصعب على المبدع الحقيقي تحمل قسوة الحياة ومعاناة البشر حوله سنوات طويلة.

والأمر لا يقتصر على الشعراء فحسب، بل نلحظ ذلك عند كُتاب النثر أيضاً. فقد توفي (نيكولاي غوغول) العظيم عن اثنين وأربعين عاماً، و(إسحق بابل) عن خمس وأربعين، و(فاسيلي شوكشين) عن خمس وأربعين أيضاً.

ومن الصعب ألا نطلق وصف المأساة على نهايات الأدباء الروس، نهايات يكتنفها الغموض، وحتى اليوم لا تزال تثير حيرة النقّاد والباحثين والمهتمين بالأدب الروسي. مات (ك. ريليف) في عام 1826م مشنوقاً مع أربعة من قادة ثورة (الديسمبريين)، ومات (غريبويدوف) مقتولاً، وأصيب الشاعر بوشكين إصابة قاتلة على يد البارون (جورج دانتيس). وهو المصير نفسه الذي أصاب الشاعر (ميخائيل ليرمونتوف)، الذي قُتل في مبارزة على يد (نيكولاي مارتينوف).

وهناك شكوك كبيرة أن (ليرمنتوف) و(بوشكين) قُتلا بأمر من القيصر الروسي، أما (غريبويدوف) فقد تسبب القيصر بقتله، حينما تعمَّد إيفاده إلى إيران غير المستقرة حينها. كما اُتهم الأديب (ب. تشادايف) بالجنون رسميًّا، وحظرتْ أعماله من النشر في أنحاء الإمبراطورية الروسية كلها.

وفيما يلي، سنعرض شيئاً من ملابسات وفاة عدد من كبار الأدباء الروس، ونطرح أهم الروايات التي صاحبت وفاتهم، وهل يمكن حقاً وصفها بالنهايات الغامضة؟

- **(نيكولايفيتش راديشيف) (1749 - 1802 م)**

يُعدّ الكاتب ألكسندر (نيكولايفيتش راديشيف) أديباً مبدعاً ومدافعاً صلداً عن الدولة الروسية، ومن أهم أعماله كتاب "الرحلة من بطرسبورج إلى موسكو"، التي فضح فيها تدنّي أخلاقيات الأثرياء، وحرمانهم للفقراء من

حقوقهم كافة، وكانت طبقة المُلاَّك الكبار تسيطر على مقاليد الأمور، فحُكم عليه بالإعدام بمرسوم من القيصر، ثم سرعان ما عُفيَ عنه، ونُفي إلى سيبيريا، حيث عاش (راديشيف) هناك حتى عام 1796م، حتى أصدر القيصر الجديد (بافل الأول) قراراً بالعفو عنه تماماً، وسمح له بالعيش في قرية قريبة من (كالوجا) إحدى ضواحي موسكو، وفي عام 1801م دُعيَ إلى بطرسبورج وعُيِّنَ عضواً في لجنة صياغة القوانين. ويبدو أن (راديشيف) لم يفهم المغزى من قرار القيصر باستضافته، وظل يصرُّ على تحقيق حرية الصحافة، والمساواة بين الناس أمام القانون، وكانت النتيجة أن حِيكت ضده مؤامرة، وتُوفي فجأة في أيلول 1802م.

كان (راديشيف) حينها في الثالثة والخمسين من العمر، وكانت وفاته محل شك وريبة من محبيه، وسارت شائعات بقتله بوضع السم في كأس النبيذ الذي احتساه.

- **ألكسندر غريبويدوف ( 1795 -1829م )**

تُوفي الأديب (ألكسندر غريبويدوف) في شباط 1829م مقتولاً خلال إقامته في إيران. حدث ذلك تحديدًا في مدينة تبريز، حيث القنصلية الروسية. كان (غريبويدوف) أديباً وموسيقاراً ودبلوماسيّاً، سافر لأداء واجبه في إيران. وفي أثناء إقامته بالقنصلية اندلعت ثورة في المدينة، وأُشيع بأن الدبلوماسيين الروس سخروا من التقاليد والعادات الإسلامية، فتجمع نحو عشرة آلاف شخص حول القنصلية وأضرموا النار فيها.

وحتى اليوم، لا توجد معلومات تفصيلية موثّقة عن الطريقة التي تُوفي بها (غريبويدوف)، ولكن إحدى هذه الروايات، أنه خرج إلى الجموع بسيفه، وأصيب بحجر كبير في رأسه، فسقط فاقداً وعيْه. وفي رواية أخرى أنه أغلق على نفسه مكتبه، وأطلق النار على الحشود في الخارج، ولم يستطع هؤلاء الولوج إلى مكتبه من الباب، فحطّموا السقف، ووصلوا إليه وقتلوه ثم قطّعوا جسده إلى أشلاء، حتى قيل إنه تم التعرف إلى شخصه بصعوبة بالغة.

- **غوغول** ( 1809 -1852م )

أما غوغول، صاحب رواية "المعطف" الشهيرة، فقد توفي في 18 شباط 1852م. ويقال إنه رفض تناول الطعام، فاجتمع الأطباء للتشاور، وخشية فقدان الأديب العظيم اتخذوا قراراً بإرغامه على تناول الطعام. ومن بين الأساليب التي اتبعوها في ذلك استخدام العَلَقِّيات، وهي فصيل من الطفيليات تشبه الديدان، وكان غوغول يشمئز من رؤيتها؛ لذا فقد قاوم قدر الاستطاعة، ومع شروق شمس 21 شباط، أخذ يهذي، وفقد وعْيه، ثم تُوفي بعد بضع ساعات.

تقول إحدى الروايات: إن غوغول، قد قرر تجويع نفسه سعياً لإثبات انتصار الروح على الجسد. فيما يؤكد علماء النفس مقولة إن غوغول كان يعاني طوال حياته ضغوطاً نفسية، وكان يجب عدم الاكتفاء بعلاج أمراضه الجسمانية بل والنفسية أيضاً.

أما المحبّون للكاتب العظيم، فيروْنَ أن حالات النشوة الدينية، وتقمص شخصية الناسك، التي عاشها الكاتب في سنواته الأخيرة هي ظاهرة صحية تماماً، ويؤكد هؤلاء أن المرض الذي عانى منه غوغول لم يكن محدداً بعد. وأنه من الصعب أن يموت إنسان بسبب امتناعه عن الطعام لثلاثة أيام. وصرح الطبيب الخاص بغوغول (ألكسي تاراسينكوف)، الذي صاحبه في ساعاته الأخيرة، أن انهيار قوى غوغول وهذيانه وقعت في الساعات الأخيرة قُبيل وفاته، ويبدو أنه كان هناك سبب عضوي ليس له علاقة بالجوع أو بالتصوف الديني، وهو ما أدى إلى الوفاة. إلا أن هذا السبب بقي مجهولاً حتى يومنا هذا.

- **أنطون تشيخوف** ( 1860 -1904 م ):

ويعتقد الكثيرون أن أنطون تشيخوف تُوفي ليس بسبب السكتة القلبية، كما هو شائع، بل بالسكتة الدماغية بسبب توقّف وصول الأوكسجين إلى المخ. وكما هو معروف أن تشيخوف كان مريضاً بالسُّل. وفي أثناء الاحتفال بمرور 25 عاماً على أُولى كتاباته، كان المرض قد تمكّن منه تماماً، حيث بدا تشيخوف ضعيفاً لا يفارقه السُّعال، وأصبح هذا السعال مؤلماً للكاتب حتى إن أطباءه نصحوه بالسفر إلى منتجع بادن فيللر، حيث تعافى قليلاً لفترة قصيرة.

وفي الخامس عشر من تموز 1904 م، طلب للمرة الأولى من زوجته أن تستدعي الطبيب فوراً، فقام بحقنه بعقار ما، وبعد بضع دقائق أخذ تشيخوف يهذي ويقول كلاماً عن اليابانيين والبحّارة. وأرادت زوجته الفنانة (أولجا كنيبير) أن تضع على صدره كيس ثلج إلا أنه أوقفها قائلاً: "لا يُوضع الثلج على القلب الفارغ"، وطلب منها كأساً من النبيذ. ثم ابتسم ورقد على جانبه الأيسر، واستقبل موته. وقال بالألمانية: "إنني أموت الآن". غير أن الأطباء ذكروا أن السبب الرئيس للوفاة هو سكتة قلبية وليست دماغية.

أما الاعتقاد الجديد الذي يعتمد على بحث قام به علماء بريطانيون نجحوا في تحليل نسيج عالق على قميص الكاتب كان يرتديه أثناء وفاته. وكانت النتيجة صادمة للجميع، وخاصة الباحثين في تاريخ حياة الكاتب وإبداعاته. أظهر التحليل الكيميائي الدقيق لهذه الأنسجة حدوث انسداد في الأوعية الدموية الموصلة للمخ، وهو ما أدى إلى إصابته بنزيف دماغي، تسبب في وفاته، وأن سبب الوفاة لم يكن نوبة قلبية بل سكتة دماغية حادة.

- **إيفان كونيفسكوي (1877م – 1900م)**

أمّا الشاعر (إيفان كونيفسكوي) الذي ولد في عام 1877م، ولم يعش سوى 23 عاماً فقط، فيعتقد الرمزيون الروس، أنه لو قُدّر له العيش عشرين عاماً أخرى لأصبح الشاعر الأشهر في روسيا. ومنذ بداياته انشغل (إيفان) بالبحث عن العالم المثالي، وعن أصل الحكمة، ويرى أنه كان في حاجة إلى إرادة قوية، لا تهتز لتحقيق هذه الأهداف. ولعل ذلك كان السبب في مأساته. ففي صيف عام 1901م توجّه (كونيفسكي) للاستجمام في منطقة ريجسكوي، إلا أنه لم يصل إلى هذا المكان أبداً، حيث توقف في قرية سيجولدا. ثم توجّه في رحلة، مبتعداً عن المدينة، وضلَّ طريقه في الغابة، وظل يبحث عن طريقه حتى وصل إلى شاطئ نهر صغير، حيث حلّت به المأساة وحيداً. ولعل السبب الأكثر منطقية أنه غرق في النهر.

- **مكسيم غوركي (1868م - 1936م)**

وفي السابع والعشرين من أيار 1936م عاد (مكسيم غوركي) إلى موسكو قادماً من جزيرة القرم، وكان يشعر بالإرهاق، وعرَّج خلال عودته على أحفاده، وهناك أُصيب بعدوى الإنفلونزا. وفي اليوم التالي توجَّه إلى مقبرة ابنه، حيث اشتد به المرض، وساءت حالته الصحية تدريجيّاً، وفي الثامن من حزيران أصبح واضحاً أنه لن يشفى من مرضه، وأُصيب الكاتب باضطراب في التنفس ومعدلات النبض، وازرقّت أطرافه، وعاش أياماً عدّة فقط بعدها، زاره خلالها الرئيس السوفييتي (جوزيف ستالين).

وفي 18من حزيران، تُوفي غوركي، وثبت لاحقاً أن رئتي الكاتب كانتا في حالة سيئة تماماً، حتى إن الأطباء تعجبوا كيف كان قادراً على التنفس، غير أن الشائعات التي سرت حينها أن (ستالين) أو (تروتسكي) قد أمر بدسّ السم له في الطعام، وقد صرَّح بذلك أحد قادة اللجنة الشعبية للشؤون الداخلية للاتحاد السوفييتي (غنريخ ياجودا)، والسكرتير الشخصي للكاتب (بيتر كريوتشوف)، حيث حكمت المحكمة بإعدامهما رمياً بالرصاص، عقاباً لهما على هذه التصريحات.

- **فلاديمير ماياكوفسكي (1893 - 1930م)**

كانت وفاة الشاعر الروسي الكبير فلاديمير ماياكوفسكي أيضاً غامضة، ولغزاً محيّراً للباحثين. تُوفي الشاعر في نيسان 1930م منتحراً وفق الرواية الرسمية السائدة حتى يومنا هذا. غير أن هناك العديد من النقاط التي تحتاج إلى تفسير. ففي عام 1928م تعرَّف ماياكوفسكي في باريس إلى (تاتيانا ياكوفليفا) وأنجبا طفلة، وكان الشاعر يرغب في الرحيل عن الاتحاد السوفييتي غير أن السلطات لم تسمح له بذلك. كان الاتحاد السوفييتي في حاجة إلى بقاء ماياكوفسكي بوصفه شاعر الثورة، والمنبر الذي يتحدث باسمها في العالم كله. وقد تحدث أصدقاء ماياكوفسكي عن هذا الخلاف الذي نشب بين الشاعر والسلطات، وهو ما يعضد من فرضية تعرضه للقتل في عمليات التطهير التي شنتها السلطات في الثلاثينيات.

كانت الفنانة (فيرونيكا بولونسكيا) آخر من رأى الشاعر قبل موته، وخلال خروجها من شقته سمعت صوت إطلاق رصاصة فعادت فوراً، ووجدت الشاعر قد تُوفي. وعُثر في منزله على ورقة صغيرة، كتبها قبل وفاته مباشرة، وقال فيها: "لا تتهموا أحداً بقتلي ولا تثيروا شائعات، فالميت لا يحب ذلك. المعذرة يا أمي ويا أختي ويا أصدقائي. ليس لدي خيار آخر". وقد أكد أصدقاء الشاعر ومنهم (سيرغي إيزينشتاين)، أن اللغة التي كُتبت بها هذه الورقة ليست لغة ماياكوفسكي على الإطلاق.

وأخيراً: ستظلّ نهايات هؤلاء المبدعين مصدر حيرة بين محبي الأدب الروسي في العالم كما كانت أعمالهم محطّ إعجاب وإلهام.

## بمناسبة مرور 500 عام على وفاة ليوناردو دا فينتشي
## مخطوطة ليستر تعرض في فلورنسا

شكّل معرض يتمحور حول مخطوطة ليستر لليوناردو دا فينتشي نقطة الانطلاق في فلورنسا للفعاليات التي تقام احتفالا بالذكرى الخمسمئة لوفاة الفنان الإيطالي العبقري.

وتضمّ هذه المخطوطة الشهيرة جزءاً من الأبحاث التي قام بها دا فينتشي، وقد حصل متحف "غاليريا ديي أوفيتسي" على إذن لعرضها من صاحبها الملياردير الأميركي (بيل غيتس).

ويعرض دا فينتشي في هذا السجلّ الواقع في 72 صفحة، المكتوب بخطّ صغير جداً لا يمكن قراءته من دون تكبيره بعضاً من أبحاثه في المياه وعلم الفلك مرفقة بـ(360) رسماً توضيحياً.

وكان دا فنشي قد صاغ هذه المخطوطة بين 1506 و1508 في فلورنسا وميلانو، وتعدّ من أكبر المخطوطات التي تركها دا فينتشي والوحيدة التي لا تزال ملكاً لجهة خاصة.

وتحمل المخطوطة اسم كونت ليستر، (توماس كوك)، الذي اشتراها في القرن الثامن عشر. وقد اقتناها مؤسس "مايكروسوفوت" (بيل غيتس) في العام 1994 بسعر 30 مليون دولار في مزاد.

وكانت المخطوطة قد عرضت للمرة الأخيرة في البندقية سنة 1995. وباتت اليوم معروضة في قاعة مالياييكيانا في المتحف حيث يتيح نظام متطوّر جداً متعدد الوسائط الاطلاع على 36 ورقة من المخطوطة المحمية وراء زجاج كثيف.

وقال آيكه شميدت مدير متحف "غاليريا ديي أوفيتسي" إن "مخطوطة ليستر تختزل فكر دا فينتشي. الذي كان عالماً وفناناً في الوقت نفسه."

ويستعرض هذا المفكّر الكبير في عصر النهضة الذي خاض مجال الهندسة والرسم والنحت والموسيقى والكتابة، معارفه في المخطوطة المكتوبة بالإيطالية التي تندمج فيها الملاحظات العلمية والمبادئ النظرية.

ومن المرتقب تنظيم فعاليات عدَّة في كلّ من إيطاليا وفرنسا بمناسبة الذكرى الخمسمئة لوفاة ليوناردو دا فينتشي في فرنسا في الثاني من أيار 1519.

## د.هـ. لورنس..
## وبيع نسخة "عشيق الليدي تشاترلي" التي حوكمت بتهمة الفحش

بيعت في مزاد علني مؤخراً نُسخة من كتاب "عشيق الليدي تشاترلي" كان قد استخدمها القاضي الذي حاكم الرواية بتهمة الفحش والإباحية، وعليها تأشيرات زوجة القاضي للمقاطع التي تتضمن وصف مشاهد جنسية.

وجرت المحاكمة في عام 1960 لمقاضاة دار بنغوين على نشرها النص الكامل لرواية (دي. أتش. لورنس). وكانت المحاكمة اختباراً لقانون المطبوعات الفاحشة الصادر عام 1959م ببنوده التي تنص على أن العمل يكون فاحشاً إذا كان في مجمل تأثيره يؤدي الى انحراف أشخاص وفسادهم الأخلاقي.

وسأل المدعي العام في مرافعته أعضاء هيئة المحلفين إن كان بينهم من يسمح لابنه أو ابنته بقراءة كتاب كهذا، أو يضعه في بيته، أو يجيز قراءته حتى لزوجته أو خادمه. ورد محامي الدفاع بدعوة 35 شخصية أدبية مرموقة إلى إبداء آرائها بمعالجة لورنس لموضوع الجنس في الرواية ومقاصده منها.

قرأت ليدي (دوروثي بيرن)، زوجة رئيس هيئة المحكمة القاضي السير (لورنس بيرن)، الرواية لزوجها وأشَّرت المقاطع والصفحات التي تتحدث بلغة جنسية مكشوفة. ويُقال أيضاً إنها أغلقت الكيس المصنوع من قماش الدمسق الذي حُفظت فيه النسخة التي قرأتها بخياطة فتحته بإحكام. وأعلنت دار سوذبي التي باعت الكتاب وملاحظات زوجة القاضي وكيس الدمسق في مزاد أُقيم مؤخراً.

ونقلت صحيفة الغارديان عن متحدث باسم دار سوذبي أن هذه النسخة ليست الوحيدة التي قُرأت باهتمام خاص بالمشاهد الجنسية ولكنها كوثيقة في القضية أهم نسخة ما زالت باقية حتى اليوم واصفة المحاكمة بأنها أشهر محاكمة في التاريخ الأدبي البريطاني.

وكانت هذه النسخة بيعت في اواخر 1993 بسعر 4370 جنيهاً استرلينياً كان وقتذاك سعراً قياسياً لكتاب ذي غلاف ورقي يُباع في مزاد. وكان المشتري كريستوفر كون الذي اشترى النسخة ليهديها الى صديقه الراحل ستانلي سيغر.

بعد ثلاث ساعات فقط من التداول أصدرت هيئة المحلفين في محاكمة كتاب الليدي تشاترلي قراراً ببراءة الرواية من تهمة الفحش. وقالت دار سوذبي إن كلمة القاضي بيرن في ختام المحاكمة كانت منصفة ولكنه كشف عن موقفه الشخصي ضد الرواية حين رفض تعويض المتهم وهو دار بنغوين للنشر عن التكاليف التي تحملتها لإثبات براءتها وتعين عليها أن تدفع فاتورة باهظة للمحامين.

بعد انتهاء المحاكمة باعت بنغوين 200 الف نسخة من الرواية في يوم واحد وبلغت مبيعات الرواية مليوني نسخة خلال عامين.

يعدّ ديفيد هربرت لورانس (1885 -1930) أحد أهم الأدباء البريطانيين في القرن العشرين. تعددت مجالات إبداعه من الروايات الطويلة إلى القصص القصيرة والمسرحيات والقصائد الشعرية والكتابات النقدية. من أشهر أعماله «عشيق الليدى تشاترلي".

كما نذكر أنّ ترجمات متعددة ومختلفة صدرت بالعربية لرواية "عشيق الليدى تشاترلي"، والسبب يعود إلى تعدد النسخ المطبوعة من الرواية واختلافها اختلافاً كبيراً في كثير من الأحيان، فقد بدأ لورنس، في عام 1926، في كتابة النسخ الأولى لرواية "عشيق الليدي تشاترلي"، وفى عام 1928 صدرت الطبعة الأولى للرواية في مطبعة سريّة في إيطاليا، لأن لورانس لم يعثر على ناشر بريطاني ولأنه لم تكن هناك حقوق ملكية فكرية للكتاب، صدرت طبعات عديدة مقرصنة في كل مكان، وخاصة الأماكن التي لم تكن تخضع للرقابة، منها مطبعة باريس 1929، وطبعة منقحة في إنكلترا 1932، ولم يطبع النص الكامل للرواية إلا في 1959، في نيويورك، وفى لندن 1960م بعد اتخاذ القرارات القانونية بشأنها في تلك المحاكمة الشهيرة.

## انطلاق موسم الجوائز الأدبية الفرنسية

انطلق في باريس موسم الجوائز الأدبية الفرنسية، مع إعلان الفائزين بجائزة "فيمينا" أولاً ومن ثم "ميديسيس" في اليوم التالي، واليوم الذي بعده جائزتا "رونودو" و"غونكور".

ويتنافس على جائزة "غونكور"، وهي الأعرق في الأوساط الأدبية الفرنكوفونية، 4 مؤلفين هم ديفيد ديوب (52 عاماً) عن روايته "فرير دام" (أخوة بالروح)، وبول جريفياك (37 عاماً) عن "ميتر إيه إسكلاف" (أسياد وعبيد) ونيكولا ماتيو (40 عاماً) "لور زانفان أبري أو" (أولادهم من بعدهم) وتوما ريفيردي (44 عاماً) عن "ليفير دو ميكونتانتيمان" (شتاء الاستياء).

واستطلعت مجلة "ليفر إيبدو" المتخصصة آراء 17 صحافياً من المعنيين بشؤون الأدب لاختيار الأفضل بين المرشحين الأربعة للفوز، حيث سيخلف الفائز، إريك فويار الذي نال الجائزة العام الماضي.

وفي حال صدقت توقعات هؤلاء الصحافيين فإن ديفيد ديوب المرشح في كل الجوائز الأخرى تقريباً (فيمينا وميديسيس ورونودو) سيفوز بالجائزة العريقة. وقد رجح 9 من الصحافيين الـ17 فوزه. وفي الذكرى المئوية لنهاية الحرب العالمية الأولى يعيد كتاب "فرير دام" القارئ إلى جحيم الخنادق والجبهات.

وتروى قصة الرواية المكتوبة بدقة وحساسية عالية على لسان قناص سنغالي يصاب بالجنون بعد وفاة أحد رفاقه. ونذكر أنه تباع 400 ألف نسخة بمعدل وسطي من الكتاب الحاصل على جائزة "غونكور" وأكثر من 250 ألف نسخة من رواية حائزة على جائزة "رونودو" و60 ألف نسخة من فيمينا و45 ألفاً من ميديسيس. حيث تحقق هذه الجوائز انتشاراً كبيراً للفائزين بها.

## "مكتبة المستقبل"
## أعمال أدبية لن يقرأها الناس إلا بعد 100 عام
## تضم آتوود وميتشيل وشافاق..

انضمت الكاتبة الكورية الجنوبية (هان كانج) أخيراً إلى مشروع "مكتبة المستقبل"، وهو مشروع عالمي ترعاه النرويج سيتم الكشف عن تفاصيله عام 2114، والمكتبة هي عمل فني وأدبي عام يهدف إلى جمع العمل الأصلي الخاص بكاتب كبير ذي شعبية بداية من عام 2014 وحتى عام 2114، حيث سيتم وقتها فقط الكشف عن تلك الأعمال ومشاركتها مع العالم، وليس هذا فقط هو المثير حول المشروع الذى يسعى لتوثيق الأدب العالمي خلال 100 عام بشكل مختلف، بل هناك أيضاً التجهيزات الخاصة به، حيث تم زراعة ألف شجرة خصيصاً للمشروع في غابة «نوردماركا» الشهيرة بأوسلو في النرويج وسيتم طبع 1000 كتاب ضمن طبعات محدودة باستخدام الورق المصنوع من تلك الأشجار.

قالت كانج الفائزة بجائزة المان بوكر عن روايتها "النباتية" إنها ترى في مكتبة المستقبل مشروعاً حول الوقت، مضيفة: لا أستطيع البقاء على قيد الحياة بعد 100 عام من الآن، هذه الحقيقة التي لا شكّ فيها جعلتني أفكر في الهدف الأساس من حياتي. لماذا أكتب؟ مع من أتحدث عندما أكتب؟.

والمشروع صمَّمتْهُ فنانة البصريات "كاتي باترسون" خلال صيف عام 2014. وتديره هيئة مكتبة المستقبل بدعم من مدينة أوسلو، وستعرض المخطوطات الخاصة بالأعمال الأصلية للكُتاب مغلفة في غرفة مصممة لذلك خصيصاً في مكتبة ديتشمان الجديدة "مكتبة أوسلو العامة"» التي سوف تفتتح في 2019.

والخطة هي أنه لا يوجد أي شخص بالغ يعيش في عالمنا في الوقت الحالي سيعرف ما هو داخل تلك المخطوطات، بخلاف كاتبها الأصلي، ووفقا للمنظمين، ستصمد تلك المخطوطات أمام ويلات الزمن وتكون متاحة للقراءة من الناحية التكنولوجية في عام 2114.

وتقوم لجنة أمناء مكتبة المستقبل باختيار كاتب جديد كل عام على أساس معايير المساهمات البارزة في الأدب أو الشعر، وقدرة أعمالهم على التقاط خيال هذا الجيل والأجيال المقبلة.

ووفقا لموقع "مكتبة المستقبل"، فإن الهدف الفني للمشروع هو شقان: التحدي البيئي لإبقاء الغابة حية لمدة 100 سنة وضمان الحفاظ عليها، والتحدي الإبداعي لإنتاج الأعمال الأدبية التي سوف تجد بطريقة أو بأخرى جمهوراً في المستقبل.

تم بيع أكثر من ألف شهادة تمنح صاحبها حق الوصول إلى مجموعة كاملة من المختارات التي سيتضمنها المشروع من قبل معارض فنية شهيرة بإدنبرة ونيويورك ولندن، وصل سعر الشهادة مطلع العام الحالي إلى 900 جنيه استرليني للشهادة الواحدة.

وكانت الكاتبة الكندية البارزة (مارغريت آتوود) أول من تم اختيارها للانضمام للمشروع عام 2014 برواية تحمل اسم «Scribbler Moon» لن يتم الكشف عن محتواها أو ماتدور عنه حتى يتم الإعلان عنها رسمياً ضمن مشروع

المكتبة بعد 100 عام ، وأبدت آتوود إعجابها بالمشروع في تصريح سابق لها قالت فيه: "هناك شيء سحري في هذا المشروع.. إنه مثل الجمال النائم. النصوص سوف تنام مدة 100 سنة، ثم ستستيقظ، وتعود للحياة مرة أخرى. إنها قصص خيالية من الزمن. نامت لمدة 100 سنة. هل سيكون هناك أي إنسان ينتظر هناك لتلقيها؟.. أنا أرسم هذا اللقاء - بين نصي وبين القارئ غير الموجود حتى الآن".

وتتابع آتوود معبرة عن التحدي الذى يواجه الكُتاب المشاركين بالمشروع قائلة: "نحن حقاً لا نعرف من سيقرؤها. نحن نتعامل أيضا مع تحوير اللغة مع مرور الوقت. أي الكلمات التي نستخدمها اليوم سوف تكون مختلفة، أو قديمة وعفا عليها الزمن مستقبلا؟ ما هي الكلمات الجديدة التي ستدخل اللغة؟ ونحن لا نعرف ما هي الحواشي التي سنحتاج إليها. هل لديهم أجهزة الكمبيوتر؟ هل سيطلق عليها اسم آخر؟ كيف ستكون نظرتهم إلى الهواتف الذكية؟ هل هذه الكلمة ستظل موجودة إلى ذلك الحين؟

في العام التالي ضم المشروع الكاتب والروائي البريطاني «ديفيد ميتشيل» برواية تحمل اسم«From Me Flows What You Call Time» ، ووصف ميتشيل المشروع بكونه: تصويتاً على الثقة بأنه على الرغم من الظلال الكارثية التي نعيش فيها ، فإن المستقبل لا يزال مكاناً مشرقاً مستعداً وقادراً على استكمال مسعى فني بدأه شعب ميت منذ فترة طويلة .. بالتأكيد المساهمة في هذا المشروع هي أمر جيد لروحك.

ثم انضم الشاعر والروائي الأيسلندي "سيجوريون بيرجير سيجورسون"، الشهير باسم سيجون، إلى المشروع بمجموعة قصائد حصرية، وفى العام الماضي انضمت الكاتبة التركية "إليف شافاق"، واصفة المشروع بكونه غير عادي وأن المشاركين فيه وضعوا الكثير من تفكيرهم وإيمانهم به. ويتم اختيار الكُتاب المشاركين بالمشروع تقريباً في النصف الثاني من كل عام على أن يقوموا بتسليم مخطوطة عملهم في النصف الأول من العام التالي خلال مراسم احتفالية في غابة نوردماركا.

## (آنا برنز) تفوز بجائزة "مان بوكر"

فازت الكاتبة آنا برنز بجائزة "مان بوكر" الأدبية العريقة التي تمنح سنوياً إلى أفضل رواية باللغة الإنكليزية عن روايتها "ميلكمان".

وتتناول الرواية المصاعب التي تواجهها فتاة من شائعات وضغوط اجتماعية وسياسية في خضم انقسامات طائفية عنيفة في مجتمعها.

ولا شك أن برنز استوحت في "ميلكمان" من تجربتها خلال إقامتها في إيرلندا الشمالية التابعة للسيادة البريطانية خلال ما يسمى بفترة "الأحداث."

وتغوص الرواية في أعمال العنف الطائفية التي شهدتها إيرلندا الشمالية على مدى ثلاثة عقود ، بلسان امرأة شابة.

وفي احتفالية أقيمت في لندن، أصبحت آنا برنز أول كاتبة من إيرلندا الشمالية تفوز بهذه المكافأة، وهي الجائزة الأدبية الأبرز في بريطانيا ، وكذلك قيمتها المالية التي تقدر بـ 52500 جنيه استرليني (69400 دولار).

وبرنز هي أول امرأة تفوز بالجائزة منذ خمس سنوات بعد اليانور كاتون في العام 2013 التي أصبحت أصغر فائزة في سن الثامنة والعشرين.

وقد تغلبت برنز على الروائية الشابة ديزي جونسون (27 عاماً) وهي أصغر كاتبة يتم اختيارها ضمن القائمة القصيرة لجائزة بوكر عن روايتها "إفريثينغ أندر."

وكانت تتنافس أيضا مع ريتشارد باورز عن رواية "ذي أوفيرستوري."

وسبق لبرنز المولودة في بلفاست العام 1962 والمقيمة الآن في جنوب إنكلترا أن أصدرت روايتين هما "نو بونز" و "ليتل كنستراكشنز."

وأطلقت جائزة "مان بوكر" العام 1969 وكانت متاحة لروائيين من دول الكومنولث فقط إلى أن فتحت أبوابها لكل المؤلفين باللغة الإنكليزية الذين تنشر كتبهم في بريطانيا وإيرلندا في العام 2014.

وكانت رواية "لينكولن إن ذي باردو للأميركي جورج سوندرز قد فازت بالجائزة العام الماضي.

# ملامح من المدينة البائسة وجامعتها العريقة



د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية

عضو اتحاد الكتاب العرب

السيد أحمد خان (1817م-1898م): من أكبر رجال الإصلاح الإسلامي في القرن التاسع عشر الميلادي، ومؤسس جامعة عليكرة بالهند .نشأ في أسرة كان لها اتصال وثيق بالملوك المغول الذين حكموا الشبه القارة الهندية قبل الاحتلال البريطاني.

ألّف العديد من الكتب، ردّ فيها على بعض المغرضين من المستشرقين، ودعا فيها إلى تجديد الفكر الإسلامي، وله آراء تفرد بها. وتثير بعض أفكاره الحرة واجتهاداته الجريئة الجدل إلي اليوم بين مؤيّد ومكفّر. بصفة عامة، اتسمت نظرته للدين بالسماحة واليسر وعمق النظر. تأثر به مفكرون مسلمون كبار من أمثال المصلح الإسلامي أمير علي (1849م-1928م، والفيلسوف الشاعر محمد إقبال (1877م-1938م)، والمجدد فضل الرحمن (1919م-1988م).

جامعة عليكرة الإسلامية هي أول جامعة إسلامية تقع في أغرة ,أتر برديش بالهند. أسّست عام 1875م على يد السيد أحمد خان تشمل الدراسة فيها الآداب والعلوم والهندسة والطبّ. تضمّ كليات الطبّ، العلوم والصناعات، الهندسة والتكنولوجيا، وفيها كلية النساء. في مكتبتها نيّف و4.000 مخطوط باللغات العربية والفارسية والأردية والبنغالية والإنكليزية.

في العربة التي كنت أجلس فيها، ككل عربات الدرجة الثانية في القطارات الهنديّة انتشر الركاب في مقاعد موزعة على الجانبين، تُجَهَّز للنوم في المساء، وتُطوى خلال النهار ليجلس عليها المسافرون حتى محطات متقاربة.. في الجهة المقابلة لي جلس شاب، وزوجته ومعهما طفل صغير كان يبكي كثيراً، من آلام يعانيها، إذ من الواضح أنه مصاب بمرض في معدته، كان الشاب نحيلاً طويلاً، شديد السمرة بشارب خفيف وعينين متعبتين ، أما زوجته فكانت نحيلة البنية أيضاً، تلتف بلباس الساري وقد وضعت بطانية على كتفيها وكانت تحاول أن تحمي طفلها من البرد المتسلل من النافذة غير المغلقة جيداً.. كان الزوج يساعد زوجته في كل شيء، يقدم لها الموالح، الشاي الذي يشتريه من الباعة المتجولين ويحمل الطفل عنها، يهزه ليكف عن البكاء، يساعدها في إرضاعه، بزجاجة حليب صغيرة ظلت ممتلئة لأن الطفل، رفض الحليب الصنعي، كما رفض ثدي أمه الجاف، وظل يصرخ، أذاب الأب في ملعقة ماء حبة دواء صغيرة ووضعها في فم الطفل الذي تقيّأها، وظل يصرخ متألماً..

دخل أحد الباعة يعرض أمشاطه متعددة الأشكال، أربعة أمشاط بروبية واحدة اشترى منه بعضهم من دون مساومة، وتابع طريقه إلى عربة أخرى... دخل بائع آخر، أنيق الملابس، يحمل حقيبة دبلوماسية اعتقدته في البداية موظفاً كبيراً، يقصد محطة قريبة، ولكنه بدأ يعلن عن بضاعته، كان أحد صناع الأدوية الشعبية عرضها على الركاب بزجاجاتها الصغيرة... وبدأ يطنب معدداً فوائدها، " تسكن الألم، تشفي الجسم من الأوجاع"، سأل الركاب من منهم يشكو ألماً ليجرب الدواء عليه؟ تقدم رجل فارع الطول عريض المنكبين طويل اللحية، تلف رأسه عمامة ملونة ( هو من السيخ) وقال للبائع بأن ضرسه يؤلمه فوضع نقطتين من الدواء على أصبع الرجل، ليضعها على ضرسه، ويمسح بها اللثة وانتشر الركاب حوله يتأملونه بفضول وهو يعرض زجاجات الدواء الصغيرة المتطاولة المعبأة، بسائل أحمر والمغلقة بنايلون كتب عليها عبارات في الهندية..

وهو يعدد فوائد الدواء الذي توصل إلى تركيبه بعد تجربة طويلة وجهد استمر سنوات... ثم وزع أوراقاً على الركاب تشرح فوائد واستعمالات الدواء... وأعطى عنوان محله في مدينة (غازي أباد) القريبة من دلهي، كما عرض رزمة كبيرة من الرسائل (المتسخة) التي تلقاها من المرضى ممن نجحت وصفته السحرية في شفائهم.

كان الرجل – والد الطفل المريض – يرمق البائع بحسرة، متردداً محتاراً هل يشتري دواء لطفله من هذا البائع وقد نام طفله لدقائق، وربما تعب من البكاء. وقد حسم الرجل الموقف أخيراً... بعد أن تبادل الهمس مع زوجته، فلم يشتر الدواء. باع (صاحب الوصفة السحرية) بعض زجاجات من دوائه للركاب (خمس روبيات مقابل كل زجاجة) ولم يشتر رجل السيخ – السرد ارجي، الذي جرّب الدواء، من البائع، ولكنه كان يبتسم راضياً... وبعد قليل غادر البائع العربة بعدما اقفل حقيبته الدبلوماسية وقد سوّى ربطة عنقه.

عاد الصبي الصغير للبكاء... حاولت الأم من جديد إسكاته دون جدوى بعد أن أعانها زوجها قليلاً في المحاولة، ثم صب ملء ملعقة ماء، أذاب فيها حبة دواء، وألقمها للطفل الذي تقيأها من جديد، وصلنا صوت نسائي يغني، وقد دخلت صاحبته عربتنا... كان صوت امرأة عجوزاً تغني (لشيرا رام) ، وهي تحمل في يدها تمثالاً لرام، وتغني أبياتاً من الرامايانا بأسلوب خاشع رقيق... كانت قاعدة التمثال الصغير المصنوع من الجبس مدورة مجوفة، تستقبل قطع النقود الصغيرة التي يجود بها الركاب، أخرج الرجل من جيبه عشر بيسات ( المائة بيسة تساوي روبية واحدة) وأعطاها لزوجه لتضعها أمام التمثال... رأت المرأة الصبي الباكي وقد قدمته لها الزوجة الشابة فغنّت قرب أذنه بهدوء، ووضعت صباغاً أحمر على جبهته، من نوع الأصبغة التي تقدم في المعابد – ثم مسحت وجهه بأصابعها فتوقف عن البكاء ونام، وظل نائماً حتى غادرت القطار بعد نحو ساعة ونصف... تابعت المرأة سيرها وهي تغني وتتلقف القطع النقدية

الصغيرة... وأفرد الشاب مكاناً لزوجته التي أسندت رأسها مستسلمة لنوم عميق في حين مُدِّد الصبي على المقعد، وهو نائم، وجلس على حقيبة معدنية قرب رجلي زوجته.

بدأ القطار الدخول في محطة (غازي أباد) حث تتوزع الأرصفة الطويلة على الجانبين وانتشرت قطارات متوقفة خالية، تابعة للمحطة... بناء ضخم مرتب تمتد جسوره من الجانبين ، ينفلت بعض الركاب يغادرون، يتدافع آخرون للدخول... والحمالون يشقون صفوف الركاب يعرضون خدماتهم مقابل دراهم قليلة، يدخل باعة جوالون من المحطة: عميان، مشوهون، أطفال، عجائز، رجال يبدو التعب مشرّشاً في وجوههم والقذارة محور كل شيء، يقال إن في العالم خمسة عشر مليوناً، من العميان، من بينهم عشرة ملايين في الهند وثلاثة أرباع مجذومي العالم البالغين حسب الإحصاءات الأخيرة (12)مليوناً أيضاً يعيشون في الهند، ينتشرون والمرض يشرّش فيهم يشوههم، يفعل بهم المآسي ، من دون علاج، أو اهتمام من أحد... وطبقات متخمة بليدة تغرق بالرفاه بطرق غير شرعية، تسرق اللقمة من أفواه الفقراء وتزيدهم فقراً ومرضاً، والمتسولون يطاردون لقمتهم عراة – حفاة - مشوهين... وإن أتتهم قطعة نقد صغيرة يشترون بها طعاماً رخيصاً يشبع معداتهم الخاوية ..

تتموج الخطوط الحديدية، أمامك وأنت تحدق متعباً ذاهلاً في هذا الجمع الغريب حولك، الذي تنبع منه البساطة والفقر الشديدين... والقطار يتلوى مندفعاً في خط شبه مستقيم يعبر مدناً صغيرة وقرى كابية على أرصفة القهر والفقر، تستوقفك مشاهد العمال والفلاحين في غدوهم ورواحهم وعملهم وتجمعاتهم أحياناً، حول ضحية من ضحايا الفقر والمرض سقطت في مكان بعيد عن منزلها..

تنتشر النسوة في العربة، ولكن علاقتهن بالمسافرين من الرجال تبقى محدودة، رغم أن المرأة هنا قد تسافر لعدة أيام وحدها من دون إزعاج، أغلب

المسافرات يرتدين الساري الذي يكشف جزءاً من البطن والظهر ويلتف حول الجسم بطول يبلغ نحو ستة أمتار، والشرواني أيضاً نوع من اللباس الهندي ترتديه النساء وهو فستان مفتوح من طرفيه، تحته سروال واسع طويل، أما البنجابي فلا يختلف عن الشرواني سوى أن السروال الطويل يكون ضيقاً يظهر مفاتن المرأة، والزي البنجابي ترتديه نساء السيخ على الأخص.

بعد توقف قصير في محطة (خورجه) تابع القطار مسيرته في منطقة خضراء شبه خالية من البشر، وبعد نصف ساعة تقريباً من (خورجه) دخلنا مدينة (أليغار) أو (عليكرة) وهي مدينة ضخمة يزيد عدد سكانها عن المليون نسمة وتضم جامعة مشهورة هي جامعة (عليغار الإسلامية) التي أسسها (سير سيد أحمد خان) في أواخر القرن التاسع عشر ( وبالتحديد في عام 1889م) وتعدّ من الجامعات الهندية المشهورة التي ترتبط باليونسكو وتربطها توءمة بجامعة (أكسفورد البريطانيّة ).

***

تمتد محطة (عليغار) بأرصفتها الأربعة الرئيسة، وسط المدينة تقريباً... ويتكون بناء المحطة من قسمين يتوزع فيهما موظفو مكاتب القطع، والشرطة والمطعم، والمستودع ومكتب الأمانات... وهناك جسران للمشاة يصلان بين أرصفة المحطة، وأطولهما يصل قلب مدينة.. أليغار، على طرف قسمها التجاري... وعلى الرصيف الرئيسي تنتشر أكشاك باعة الشاي، والطعام والكتب، ومقاعد مزدوجة مخصصة لجلوس المسافرين الذين ينتظرون قطارات قد لاتصل في مواعيدها، وكثيراً ما تجد هذه المقاعد مشغولة بسكان المحطة أنفسهم (وأغلب محطات السكك الحديدية في الهند يسكنها الفقراء والمتسولون) وفي المحطة تنتشر النماذج الغريبة من البشر، من المنبوذين العراة، الذين يطاردون المارة يستعطون بوجوههم المتعبة الذابلة، التي حفر الفقر فيها الأخاديد والتجاعيد والتشوهات، لفت نظري وأنا أهبط القطار متفحصاً مجموعة من

النسوة أنصاف عراة، يتجمعن في حلقة دائرية، وكل واحدة منهن تفلي رأس زميلتها من الحشرات الصغيرة... وقد ظهرت أثداؤهن المتهدّلة ونظراتهن، الزائغة... وقربهن انتشر بعض الأطفال الصغار العراة، يتدافعون، يتعاركون.. وأغلبهم لا يعرفون آباءهم.. تربيهم أمهاتهم اللواتي يتسولن من أجلهم ويعلمونهم طرق التسول.

والذباب في المحطة كثير جداً لدرجة أنه يتجمع فوق كل شيء، فوق القاذورات والفضلات والأطعمة، والوجوه... بل وحتى الكتب والمجلات.. وعلى الرغم من التنظيف اليومي للمحطة فإن هذه النظافة تبقى لدقائق قليلة فقط قبل أن تتراكم فيها الأوساخ من جديد.. لا يبالي هؤلاء الذين استوطنوا المحطة بها، فهم يعيشون حياتهم فوق الأرصفة لا يبالون بالحرّ والبرد، ينامون، ويستيقظون حينما يشاؤون ، يقتاتون من بقايا الأطعمة ومما يجود عليهم المسافرون... وينتشر المجذومون بينهم بسحنهم المشوهة، لا يعرف الفجر طريقاً إلى قلوبهم المظلمة، وهم راضون بحياتهم لا يوجد من يهتم بتوعيتهم إلى واقعهم وتغييره، وإزالة الفكرة الثابتة في رؤوسهم منذ أزمنة سحيقة وهي أن تغيير حياتهم لا تقبله الآلهة، لذا عليهم أن ينتظروا تحسن حياتهم في جيل آخر، عبر رحلة التقمص الممتدة عبر الأجيال، كما يؤمن الهندوسي.

خرجنا من المحطة فاستقبلتنا أفواج الريكشات وسيلة النقل الرئيسة في (عليغار) والعاملون عليها فقراء، مدقعون في الفقر، ملابسهم مهترئة، وجوههم صفراء نحيلة، وكلهم لا يعي أمر ظروفه المتعبة، قد ينفق ما يكسبه في يومه على مشاهدة فيلم لبطله المحبوب (اميتاب بتشان) ذي القبضة الفولاذية والقفزات الخارقة، والبطولة التي لا تقهر وربما يشاهد هذا الفيلم للمرة العاشرة للاستمتاع ببطولات وأغان وقصص حوادثها تدور في قصور وفيلات فارهة، قد لا يرى مثلها في الحلم..

تقع جامعة (عليغار) الإسلامية في منطقة جميلة نظيفة، أبنيتها مرتبة، أسواقها يتوفر فيها كل شيء بأسعار رخيصة.. وتتوزع كليات الجامعة على مساحات شاسعة وفيها مبان جامعية لسكن الطلبة يزيد عددها عن /14/ بناء مقسم في داخله إلى وحدات تسمى غالباً باسم أستاذ جامعي راحل أو باسم متبرع كريم قدم للجامعة مبلغاً كبيراً من المال لدعم ميزانيتها (وأغلب هؤلاء المتبرعين من دول الخليج العربي) ويدفع الطالب لقاء سكنه الجامعي، مبلغاً رمزياً قد لا يزيد عن خمس روبيات في الشهر، ويزيد عدد طلابها عن /14/ ألف طالب وفيها جميع فروع المعرفة من نظرية وعلمية...

وللطالبات كليات خاصة بهن، ولا يختلطن بالطلاب إلا بعد انتهاء دراستهن الجامعية الأولى (البكالوريوس) أي في مرحلة الماجستير والدكتوراه.

وجمال الجامعة وأبنيتها وحدائقها الواسعة، تقف على النقيض تماماً من المدينة التي تقع على بعد كيلو مترات قليلة. وتزيد نسبة المسلمين في الجامعة عن /80 بالمائة/ وهي الجامعة الوحيدة في الهند التي يتدافع المسلمون للتسجيل فيها، لأنهم يصادفون صعوبة كبيرة إن رغبوا بالتسجيل في الجامعات الأخرى وهي جامعات هندوسيّة بإداراتها وموظفيها .

أقلتنا ريكشا، ربما اعتقد سائقها رثّ الثياب، أننا ضيوف على جامعة /عليكار/ لمظهرنا الغريب. اتجه رأساً في شارع طويل يمتد من المحطة إلى الجامعة تحف به الأشجار وأكشاك الباعة، والوجوه المتعبة الكالحة من أفواج الريكشات وراكبي الدراجات من طلبة الجامعة.

لم يتوقف سائق الريكشا حتى (بيت الضيف Guest House ) التابع للجامعة، حيث تبادلنا حديثاً مع مديره الشاب الذي نظر إلينا بعمق وسألنا عن بلادنا ثم أشار إلى أحد الخدم بأن ينقل أمتعتنا (أنا وصاحبي) إلى إحدى الغرف.. كانت غرفة كبيرة بسريرين مع ملحقاتها، تظلل سقفها شجرة جميز ضخمة.. ولم يكن الجو بارداً والشمس في ظهيرة منتصف كانون أول – ديسمبر حيث ينتشر المتقدمون في السنّ يتلمسون الدفء بعد برد الليل ..

يتكون بيت الضيف الحديث في جامعة عليكار، من ثماني غرف تتوزع بشكل متقابل وحديقته كبيرة جميلة، تتوزع فيها الزهور والأشجار الباسقة ذات الأشكال الجميلة والهندسة البديعة.

كانت الجامعة مغلقة بسبب الاضطرابات الدينية بين الهندوس والمسلمين، في المدينة القريبة تخضع لقانون يمنع فيها التجوال، وأما الأسباب فالأيدي الخارجية المحركة للفتن التي شجعت جماعة الـ (R.S.S) الهندوسية المتعصبة – وهي الجماعة نفسها التي قتلت غاندي – على إيقاد الفتنة وتأجيجها عبر عناصرها المتطرفة.. وكانت في تلك الأيام مدعومة من تجمع أحزاب الجاناتا اليمينية التي استمرت في الحكم من منتصف عام 1977 حتى أوائل عام 1980، حيث نجح حزب المؤتمر الهندي الذي ترأسه السيدة غاندي نجاحاً كاسحاً في الانتخابات.